2024 • 1 & 2

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI

Incontri

Incontri

Rivista europea di studi italiani

2024/1 & 2

Director / Direttrice
Sabrina Corbellini, Rijksuniversiteit Groningen

Editors-in-Chief / Caporedattori
Cristiano Amendola, KU Leuven/Université de Liège
Guylian Nemegeer, Universiteit Gent

© 2024, Werkgroep Italië Studies (WIS)
E-ISSN:2114-7705

Incontri. Rivista europea di studi italiani

© 2024, Werkgroep Italië Studies (WIS) / E-ISSN:2114-7705

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License / Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

All essays published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts through an anonymous peer review process under the responsibility of the Editorial Board of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria of *Incontri*. / Tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità della Redazione della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di *Incontri*.

Director / Direttrice
Sabrina Corbellini, Rijksuniversiteit Groningen

Editors-in-Chief / Caporedattori
Cristiano Amendola, KU Leuven/Université de Liège
Guylian Nemegeer, Universiteit Gent

Editorial Secretary / Segreteria di redazione
Lies Verbaere

Section Editors / Coordinatori di sezione
Maria Forcellino (Art History/Storia dell'arte), Universiteit Utrecht
Teodoro Katinis (Literature/Letteratura), Universiteit Gent
Claudio Nobili (Linguistics/Linguistica), Università degli Studi di Salerno

Editorial Board / Redazione
Aretina Bellizzi, Universiteit Gent
Alessandro Grazi, Universität Münster
Laura Migliori, Universiteit Leiden
Martina Piperno, Sapienza Università di Roma
Elena Prat, Le Mans Université
Eleonora Serra, Universiteit Gent

Advisory Board / Comitato scientifico
Philiep Bossier, Universiteit Utrecht / Wouter Bracke, Université libre de Bruxelles; Koninklijke Bibliotheek van België-Bibliothèque Royale de Belgique / Gert-Jan Burgers, Vrije Universiteit Amsterdam / Paola Cordone, Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam / Roberto Crespo, Università di Pavia / Roberta D'Alessandro, Universiteit Utrecht / Cécile Evers, Academia Belgica, Rome / Silvia Gaiga, Universiteit Leiden / Walter Geerts, Universiteit Antwerpen / Rosario Gennaro, Universiteit Antwerpen / Gian Paolo Giudicetti, SAMD, Davos / Monica Jansen, Universiteit Utrecht / Harald Hendrix, Universiteit Utrecht / Bram Kempers, Universiteit van Amsterdam / Bram de Klerck, Radboud Universiteit Nijmegen / Michael Kwakkelstein, Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut (NIKI); Universiteit Utrecht / Martin McLaughlin, Oxford University / Bert Meijer em., Firenze / Franco Musarra em., Katholieke Universiteit Leuven / David Napolitano, Universiteit Utrecht / Linda Pennings, Universiteit van Amsterdam / Loredana Polezzi, Cardiff University / Sandra Ponzanesi, University College Utrecht (UCU) ; Utrecht University / Ronald de Rooij, Universiteit van Amsterdam / Catrien Santing, Rijksuniversiteit Groningen / Stefania Segatori, Università Cattolica del Sacro Cuore (Brescia) / Raniero Speelman, Universiteit Utrecht / Tesse Stek, Koninklijk Nederlands Instituut Rome (KNIR) / Bernard Stolte em., Rijksuniversiteit Groningen / Maria Bonaria Urban, Universiteit van Amsterdam / Paul van den Akker, Vrije Universiteit Amsterdam / Dirk Vanden Berghe, Vrije Universiteit Brussel / Bart Van den Bossche, Katholieke Universiteit Leuven / Peter van Kessel em., Universiteit van Amsterdam / Kees van der Ploeg, Rijksuniversiteit Groningen / Sabine Verhulst em., Universiteit Gent

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 - www.rivista-incontri.nl
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Incontri
Rivista europea di studi italiani

Anno 39 fascicolo 1

Table of Contents - Indice - Inhoudsopgave

EDITORIAL – REDAZIONALE - REDACTIONEEL

Redazionale: Una nuova ripartenza 1-2

ARTICLES – ARTICOLI – ARTIKELEN

Writing Feminism on the Crossroads Between England and Italy: The Case of Lucy Re Bartlett (1876–1922) 5-18
Eline Batsleer

Né cattolica né fascista: La scuola secondo Meneghello 19-30
Serena Domenici

Dalla Svizzera italiana all'Adriatico orientale: Culture culinarie ai 'margini' dell'italianità 31-47
Gabriele Paleari

REVIEWS – RECENSIONI – RECENSIES

Da simbolo di identità nazionale ad icona pop 51-52
Sarah Bonciarelli

Flemish and Dutch painters in Southern Italy 53-54
Bram de Klerck

Forme del minuscolo: L'immaginario entomologico nella cultura italiana 55-57
Paola Nigro

Humanist Warriors: Susanna de Beer's New Book on the Battle for Rome 58-60
Florian Schaffenrath

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 - www.rivista-incontri.nl
© The author(s) - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Incontri
Rivista europea di studi italiani

Anno 39 fascicolo 2

Table of Contents - Indice - Inhoudsopgave

ARTICLES – ARTICOLI – ARTIKELEN

Il piccolo garibaldino Revisited: Underage Risorgimento Volunteering and the Case of Fourteen-Year-Old Giovanni Martinelli 67-78
Puck de Boer

Un terzo spazio: *Corto Maltese in Africa*: L'alterità e l'etica dell'incontro in Hugo Pratt 79-96
Gehad Mohammed Ezzat

Una traccia di senso non narrative: La musicalizzazione del romanzo nella prosa di Vitaliano Trevisan 97-114
Arianna Grossi

La Grande Bellezza and the Aesthetics of the Absurd: Intertextuality, Identity and Space 115-127
Elizabeth Ooms

REVIEWS – RECENSIONI – RECENSIES

Plinius, Vasari en de codex. Een nieuwe editie van de Anonimo Magliabechiano 131-132
Klazina Botke

Italian Unification and Nascent Italian Identity: Examining Nineteenth-Century Italy through Interdisciplinary Lenses 133-135
Kristina Varade

Con Italo Calvino e Palomar nei giardini e templi buddisti Zen di Kyoto 137-139
Ulla Musarra-Schrøder

Emilio Villa Reconsidered: Multilingual Crossings, Primordial Modernities and Sacred Texts 141-144
Bashaina Dumerant

SIGNPOSTS – SEGNALAZIONI – SIGNALEMENTEN

WIS Onderzoeksprijs 2021-2023: Kunstgeschiedenis en Archeologie – Juryrapport 147-149
Bram de Klerck

WIS Scriptieprijs 2024 – Juryrapport 151-153
Philiep G. Bossier

Incontri

Rivista europea di studi italiani

2024/1

Director / Direttrice
Sabrina Corbellini, Rijksuniversiteit Groningen

Editors-in-Chief / Caporedattori
Cristiano Amendola, KU Leuven/Université de Liège
Guylian Nemegeer, Universiteit Gent

© 2024, Werkgroep Italië Studies (WIS)
E-ISSN:2114-7705

Incontri. Rivista europea di studi italiani

© 2024, Werkgroep Italië Studies (WIS) / E-ISSN:2114-7705

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License / Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

All essays published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts through an anonymous peer review process under the responsibility of the Editorial Board of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria of *Incontri*. / Tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità della Redazione della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di *Incontri*.

Director / Direttrice
Sabrina Corbellini, Rijksuniversiteit Groningen

Editors-in-Chief / Caporedattori
Cristiano Amendola, KU Leuven/Université de Liège
Guylian Nemegeer, Universiteit Gent

Editorial Secretary / Segreteria di redazione
Lies Verbaere

Section Editors / Coordinatori di sezione
Maria Forcellino (Art History/Storia dell'arte), Universiteit Utrecht
Teodoro Katinis (Literature/Letteratura), Universiteit Gent
Claudio Nobili (Linguistics/Linguistica), Università degli Studi di Salerno

Editorial Board / Redazione
Aretina Bellizzi, Universiteit Gent
Alessandro Grazi, Universität Münster
Laura Migliori, Universiteit Leiden
Martina Piperno, Sapienza Università di Roma
Elena Prat, Le Mans Université
Eleonora Serra, Universiteit Gent

Advisory Board / Comitato scientifico
Philiep Bossier, Universiteit Utrecht / Wouter Bracke, Université libre de Bruxelles; Koninklijke Bibliotheek van België-Bibliothèque Royale de Belgique / Gert-Jan Burgers, Vrije Universiteit Amsterdam / Paola Cordone, Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam / Roberto Crespo, Università di Pavia / Roberta D'Alessandro, Universiteit Utrecht / Cécile Evers, Academia Belgica, Rome / Silvia Gaiga, Universiteit Leiden / Walter Geerts, Universiteit Antwerpen / Rosario Gennaro, Universiteit Antwerpen / Gian Paolo Giudicetti, SAMD, Davos / Monica Jansen, Universiteit Utrecht / Harald Hendrix, Universiteit Utrecht / Bram Kempers, Universiteit van Amsterdam / Bram de Klerck, Radboud Universiteit Nijmegen / Michael Kwakkelstein, Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut (NIKI); Universiteit Utrecht / Martin McLaughlin, Oxford University / Bert Meijer em., Firenze / Franco Musarra em., Katholieke Universiteit Leuven / David Napolitano, Universiteit Utrecht / Linda Pennings, Universiteit van Amsterdam / Loredana Polezzi, Cardiff University / Sandra Ponzanesi, University College Utrecht (UCU) ; Utrecht University / Ronald de Rooij, Universiteit van Amsterdam / Catrien Santing, Rijksuniversiteit Groningen / Stefania Segatori, Università Cattolica del Sacro Cuore (Brescia) / Raniero Speelman, Universiteit Utrecht / Tesse Stek, Koninklijk Nederlands Instituut Rome (KNIR) / Bernard Stolte em., Rijksuniversiteit Groningen / Maria Bonaria Urban, Universiteit van Amsterdam / Paul van den Akker, Vrije Universiteit Amsterdam / Dirk Vanden Berghe, Vrije Universiteit Brussel / Bart Van den Bossche, Katholieke Universiteit Leuven / Peter van Kessel em., Universiteit van Amsterdam / Kees van der Ploeg, Rijksuniversiteit Groningen / Sabine Verhulst em., Universiteit Gent

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 1-2 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc25274 ©
La redazione - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Editoriale
Una nuova ripartenza

Con il presente numero, *Incontri. Rivista europea di studi italiani* inaugura una nuova fase del proprio percorso editoriale, nel solco di una tradizione ormai quarantennale di ricerca interdisciplinare che abbraccia storia, letteratura, linguistica, storia dell'arte e, più in generale, la cultura italiana dalle origini alla contemporaneità.

In questa occasione desideriamo innanzitutto ringraziare Hans Cools, che ha guidato *Incontri* come direttore dal 2022 al 2024 con equilibrio, rigore scientifico e grande cura per la vita della rivista. Un ringraziamento particolarmente sentito va poi a Emma Grootveld e Claudio di Felice: come caporedattrice la prima (dal 2014 al 2024) e come caporedattore il secondo (dal 2018 al 2024) hanno garantito, spesso in modo tanto silenzioso quanto essenziale, la qualità, la continuità e l'affidabilità del lavoro editoriale. Gran parte di ciò che oggi *Incontri* rappresenta nel panorama internazionale degli *Italian Studies* è il risultato diretto del loro straordinario impegno.

Nel 2025, anno in cui si stende questo redazionale, con il passaggio di direzione a Sabrina Corbellini e il rinnovo della redazione, la rivista introduce una nuova articolazione interna. Si dà il benvenuto a tre sezioni tematiche – Letteratura, Linguistica e Storia dell'arte – che saranno coordinate rispettivamente da Teodoro Katinis, da Claudio Nobili e da Mariella Forcellino, che assumeranno la funzione di garanti scientifici. La nuova redazione si arricchisce di ben sette membri, tra cui Cristiano Amendola e Guylian Nemegeer, che ricopriranno il ruolo di caporedattori.

Questa riorganizzazione non è soltanto strutturale, ma riflette una scelta pratica: valorizzare ancora di più la vocazione interdisciplinare di *Incontri* – ampliando la pluralità di approcci, periodi e prospettive teoriche – e al tempo stesso rafforzare il controllo di qualità dei contenuti. Tutti i contributi inviati alla rivista continueranno a essere valutati mediante procedure di *peer review* rigorose e anonime, fondate su criteri chiari di originalità, solidità argomentativa, trasparenza bibliografica e correttezza metodologica. L'obiettivo è mantenere e accrescere la credibilità di *Incontri* come sede naturale per lavori che offrano un reale avanzamento delle conoscenze.

In questa prospettiva, i coordinatori di sezione svolgeranno un ruolo cruciale nel garantire che ogni fascicolo presenti un equilibrio tra linee di ricerca consolidate e proposte più sperimentali, tra voci affermate e giovani studiose e studiosi. La loro attività di raccordo tra autori, referees e direzione mira a rendere il processo editoriale più trasparente, tempestivo e dialogico, nel pieno rispetto degli standard internazionali di pubblicazione scientifica e delle buone pratiche di integrità nella ricerca.

La nuova fase di *Incontri* si accompagnerà anche a una collaborazione ancora più stretta con il *Werkgroep Italië Studies* (WIS) – di cui la rivista è espressione –, con il *Koninklijk Nederlands Instituut Rome* (KNIR) e con il *Nederlands Interuniversitair*

Kunsthistorisch Instituut (NIKI). Attraverso call tematiche congiunte, numeri monografici, cicli di seminari e iniziative comuni, auspichiamo di consolidare il ruolo di *Incontri* come piattaforma condivisa tra università dei Paesi Bassi, del Belgio, dell'Italia e di altri contesti europei e internazionali. In tal modo, la rivista intende continuare a essere non solo luogo di pubblicazione, ma anche laboratorio di confronto e di progettazione di nuove ricerche.

Gli anni della pandemia da Covid-19 hanno inevitabilmente rallentato i processi editoriali, contribuendo a creare ritardi e disallineamenti nella pubblicazione dei fascicoli. Obiettivi prioritari di questa "nuova stagione" sono metterci al passo con la programmazione editoriale e restituire alla rivista una calendarizzazione regolare e una maggiore visibilità complessiva dei contenuti, anche grazie alla piena valorizzazione dell'*open access* e della piattaforma digitale su cui *Incontri* è ospitata. Confidiamo che la nuova struttura editoriale, il rafforzamento dei legami con il WIS, il KNIR e il NIKI, e l'attenzione costante alla qualità, possano rendere *Incontri* una rivista ancora più inclusiva, dinamica e rappresentativa della ricchezza degli studi italiani oggi. Invitiamo lettrici e lettori, autrici e autori a continuare a considerarla uno spazio privilegiato di confronto e di crescita scientifica condivisa.

ARTICLES
ARTICOLI
ARTIKELS

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
Incontri
ISSN 0169-3379

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 5-18 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc19452
© Eline Batsleer - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Writing Feminism on the Crossroads Between England and Italy
The Case of Lucy Re Bartlett (1876–1922)

Eline Batsleer
Universiteit Gent
eline.batsleer@ugent.be
https://orcid.org/0000-0003-1538-9031

ABSTRACT
This essay focuses on the life and work of Lucy Re Bartlett (1876-1922), an activist, philosopher, and writer who played an active role in the socio-political debates surrounding women's rights and their place in society. As a member of the Women's Social and Political Union, Re Bartlett was aligned with the more radical wing of the suffrage movement and promoted the militant tactics employed by English suffragettes, which she thoroughly analysed in her writings. After relocating to Italy, she soon established a connection with one of the country's most influential editors of the time, Sofia Bisi Albini (1856-1919). The women's periodical press became a vital platform for the dissemination of her progressive theories in Italy. This article aims to illustrate how Lucy Re Bartlett's often controversial ideas intersected with and responded to Italian cultural and political dynamics, contributing to the development of a new progressive vision of femininity, motherhood, and the broader role of women in society. Finally, it analyses the impact of the First World War on her journalistic output and how the conflict gave added impetus to her revolutionary work.

Keywords
Lucy Re Bartlett, feminism, womanhood, periodical press, First World War

Introduction[1]

Lucy Re Bartlett (1876-1922) is without a doubt one of the most intriguing figures of the early twentieth-century women's movement who still needs to be rediscovered. Indeed, in recent years she has been defined as 'one of the most interesting voices' of a changing women's world, whose pioneering work has been largely forgotten or overlooked by both scholars and the general public.[2]

To tackle the innovativeness of Re Bartlett's work, it is important to explore her background story, before delving into her political endeavours and social activism. Unfortunately, previous attempts to reconstruct her biographical profile as well as the transnational intellectual networks in which she participated have only been partially successful. As Liviana Gazzetta points out, the incompleteness of her personal biography remains one of the major challenges for scholars who wish to fully understand her life, work and legacy.[3]

The few remaining biographical sources maintain that Lucy Bartlett was born in 1876 to an American mother and Scottish father. According to the British newspaper *The Times*, she 'combined in rare degree the logical outlook of the Scot with the open-mindedness and fearlessness of the American woman'.[4] It is fair to describe Lucy Bartlett as a global citizen, since she extensively travelled the world, starting from the United States, where she visited major cities such as Boston, New York, Chicago, Philadelphia and Indianapolis. Her curiosity and desire for knowledge eventually brought her to India, where she studied philosophy and developed a close friendship with the British activist and theosophist Annie Besant (1847-1933).[5]

Like Besant, with whom she shared a keen interest in philosophy, spirituality and politics, Lucy Re Bartlett became an ardent women's rights activist who, as a member of the Women's Social and Political Union [WSPU], supported the militant side of the suffrage movement. However, as Maurice Vanstone has noted, 'describing Lucy Re Bartlett […] simply as a feminist is to underrate her multi-dimensional talents and interests'.[6] Indeed, over the years she gained international recognition for her groundbreaking research on the causes of and remedies for juvenile delinquency, a field in which she had acquired thorough knowledge. This was also the case in Italy, where her expertise was rewarded with an honorary membership of the Società italiana di sociologia [Italian Society of Sociology].[7]

Furthermore, it is important to recognise that Re Bartlett, who had always had a keen interest in spiritual matters and women's social identity, was closely involved with the Theosophical Society and maintained close friendships with several of its

[1] This work was supported by the Research Foundation − Flanders (FWO) under grant no. 1132722n and is part of the project 'National Angels, Homefront Warriors and Wounded Doves of Peace. The Rhetorical Construction of Female Identity in Women's Literary Writings of the Great War in Italy (1914-1919)'.

[2] L. Gazzetta, 'Femminismo e spiritualità. La proposta di Lucy Bartlett', in: L. Re Bartlett, *Il femminismo nella luce dello spirito*, Florence, Edizioni Nerbini, 2018, p. 9.

[3] Ivi, p. 11.

[4] 'Obituary of Lucy Re Bartlett', *The Times* (May 1st, 1922).

[5] For an overview of her life and work, see A. Taylor, 'Besant, [née Wood], Annie (1847-1933), Theosophist and Politician in India', in: *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2022, https://doi.org/10.1093/ref:odnb/30735 (accessed July 17, 2024); A. Taylor, *Annie Besant. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1992; A.H. Nethercot, *The First Five Lives of Annie Besant*, Chicago, University of Chicago Press, 1961; A.H. Nethercot, *The Last Four Lives of Annie Besant*, Chicago, University of Chicago Press, 1963.

[6] M. Vanstone, 'The Engineer, the Educationalist and the Feminist Writer. National Champions and the Development of Probation in Europe', in: *European Journal of Probation*, volume 1, 2 (2009), pp. 89-96 (p. 92).

[7] Other (honorary) memberships to international organisations included The Howard Association (founded in 1866 but known since 1921 as The Howard League for Penal Reform) and La Société de la Suisse pour la Réforme penitentiary.

members, most importantly with the aforementioned Annie Besant.[8] Even though a thorough analysis of this defining factor in her life requires a separate, in-depth study and thus goes beyond the scope of this essay, one should keep this aspect in mind when reading her essays, since it undeniably influenced her revolutionary ideas.

Although her pioneering work for young delinquents, as well as her involvement in Theosophical circles have been mostly forgotten, she is still being remembered today for a series of controversial essays on the female condition that she published in the early 1910s: *The Coming Order* (1911), *Sex and Sanctity* (1912) and *Towards Liberty* (1913). The publication of these works, which were originally intended for her English-speaking audience, immediately caught the attention of a broad public, both at a national and international level, and were translated into French and Italian shortly afterwards.[9]

Using these essays as a starting point, the focus of this article will be on Lucy Re Bartlett's success and reception in Italy. Its primary objective is to illustrate how Re Bartlett's feminist theories interacted with the Italian socio-cultural context of the early twentieth century. More specifically, this essay will analyse how Re Bartlett, with the help of her extensive intellectual and international network, turned to the periodical press in order to introduce Italian women to her progressive view on the concepts of motherhood and femininity as a whole. I will argue that once Lucy Bartlett moved to Italy, she took on a mediating role between English and Italian cultures, determined as she was to introduce her cutting-edge feminist theories into a patriarchal society where a large majority of the population was still resistant to the idea of social change and where only a small group of women had started questioning prevailing gender roles and women's position in society.[10] By doing so, I will analyse the strategies that she adopted to disseminate her progressive ideas in Italy, which have not yet been the subject of scholarly attention. Finally, the last part of this article will be dedicated to the analysis of a new and potentially universal ideal of femininity that Re Bartlett propagated in her works and how the context of the First World War gave added impetus to her revolutionary discourse.

From England to Italy

In 1904, upon graduation, Lucy Bartlett moved to Italy. When she married the Italian lawyer Emilio Re (1881-1967) in 1910, she adopted a double surname and decided to establish herself permanently in the country, but without ever losing interest in the cause of the WSPU, the suffrage movement, and the fight for women's rights in general. Indeed, in 1919 she wrote: 'Per quanto il destino da qualche anno mi abbia tenuta materialmente lontana dall'Inghilterra, sono rimasta sempre nel cuore del suo

[8] Annie Besant was not only a devoted follower but also an important theorist of theosophy. She published extensively on the subject, with some of her works including: *The Ancient wisdom. An Outline of Theosophical Teachings*, Adyar, Madras, India, 1897; *Why I became a Theosophist*, New York, The Path Office, 1890; *L'intimo proposito della Società Teosofica*, Rome, Tipografia Enrico Voghera, 1901; *Theosophy and the New Psychology*, London, Benares, Theosophical Publishing Society, 1904.

[9] Re Bartlett's first essay, *The Coming Order* was translated from English to French by Marie Cimbro-Bonnet and subsequently published under the title *Le Règne à venir. L'aurore d'une humanité nouvelle*, Torre Pellice Impr. Alpine, 1920.

[10] On the origins and history of Italian feminism and the women's movement, see, at least: L. Gazzetta, *Orizzonti nuovi. Storia del primo femminismo in Italia (1865-1925)*, Rome, Viella, 2018; A. Buttafuoco, *Cronache femminili. Temi e momenti dell'emancipazionismo in Italia dall'unità al fascismo*, Arezzo-Siena, Dipartimento di studi storico-sociali e filosofici, 1988; F. Pieroni Bortolotti, *Femminismo e socialismo dal 1900 al primo dopoguerra*, Messina-Florence, G. D'Anna, 1969; A. Rossi-Doria, *Il primo femminismo (1791-1834)*, Milan, Unicopli, 1993.

movimento femminile' ['Although fate has kept me physically away from England for a few years now, I have always remained at the heart of its women's movement'].[11]

After moving to Italy, it soon became clear that Re Bartlett was determined to continue her social activism in her new homeland, which she reportedly considered 'provincial' and 'slow'.[12] From the very beginning, she must have been aware of the fact that it would require a specific and more cautious approach to introduce – as we will see – sometimes radical and unconventional ideas to her new audience. But what is even more interesting for the purpose of this article is that she decided not to publish her above-mentioned militant works in Italy in their entirety until 1917, when the country was still embroiled in the Great War. Before that, Lucy Re Bartlett started circulating short excerpts of her work in Italian periodicals. For example, in 1911 she published a first translated chapter of *The Coming Order*, titled 'La Donna' ['Woman'], in *Rassegna Contemporanea*.[13] That same year, in February, she published a second chapter of that same volume, titled 'La posizione della donna' ['The position of woman'] in *Vita Femminile Italiana* [*Italian Women's Life*].[14] In September 1917, upon the publication of the entire volume, translated as *Il Regno che viene* in Italian, *La Nostra Rivista Femminile* [*Our Women's Magazine*][15] published the exact same chapter to honour Lucy Re Bartlett's achievement. These were both women's periodicals that were founded and directed by writer and journalist Sofia Bisi Albini (1856-1919).

I argue that Re Bartlett chose these two women's magazines as a forum for her activism on Italian territory because both Bisi Albini and Re Bartlett were members of the 'Lyceum', a women's club that allowed its female and mostly upper-class members to exchange ideas, discuss relevant topics, attend conferences and deepen their knowledge about various disciplines such as art, literature, education, politics, law and sociology.[16] Moreover, both women were also connected to the Consiglio Nazionale delle Donne Italiane (CNDI) [National Council of Italian Women], the Italian branch of the International Council of Women,[17] and participated as speakers in the first and only

[11] L. Re Bartlett, 'Il nuovo orientamento della donna nella vita familiare sociale e politica', in: G. Franciosi (ed.), *La donna e il suo nuovo cammino*, Rome, Lyceum Romano, 1919, p. 123.
[12] Gazzetta, 'Femminismo e spiritualità', cit., p. 24.
[13] *Rassegna Contemporanea* was founded in Rome in 1908 by Giovanni Antonio Colonna di Cesarò and Vincenzo Picardi, who also directed the periodical until it ceased publication in 1915.
[14] *Vita Femminile Italiana* (1907-1913) was a monthly illustrated magazine directed by the Italian writer and journalist Sofia Bisi Albini (1856-1919). Published by the small publishing house of Giuseppe Bertolotti, located near Lake Maggiore, the magazine covered a wide range of topics related to women's lives, including social initiatives, politics, education and literature.
[15] *La Nostra Rivista Femminile* (1914-1917) the third and last women's magazine founded and directed by Sofia Bisi Albini. Founded in 1914 and published by Riccardo Quintieri Editore in Milan, it had the difficult task of replacing *Vita Femminile Italiana* (1907-1913) and the long-lived *Rivista per le signorine* (1894-1913), two magazines that were very loved by their female readers. During the First World War, the magazine became the official voice of the Lega Nazionale delle Seminatrici di Coraggio [Official League of the Sowers of Courage], an all-female non-profit organisation that provided both material and moral support to women all over Italy. In the last issue of 1917, Bisi Albini announced the renewal and modernisation of *La Nostra Rivista Femminile*, even though the 1918 volume unfortunately never saw the daylight. The ceasing of *La Nostra Rivista Femminile*'s publication can most probably be attributed to the deteriorating health of editor-in-chief Sofia Bisi Albini, who died on the 17 July 1919.
[16] Sofia Bisi Albini was a member of the *Lyceum di Roma* and later of the *Lyceum di Milano*, where she served as director of the Literature Section. (See S. Bisi Albini, 'I Lyceum. La risposta', in: *La Nostra Rivista Femminile* 4, 2, p. 130). Lucy Re Bartlett was closely involved with the *Lyceum di Roma*, where she held multiple conferences.
[17] The International Council of Women (ICW) was established in Washington in 1888. The Italian division, with headquarters in Rome, was founded a few years later, in 1903. For a detailed history of the ICW, see E. Gubin & L. Van Molle, *Women Changing the World. A History of the International Council of Women*, Brussels, Editions Racine, 2005; and L.J. Rupp, *Worlds of Women. The Making of an International Women's Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

conference of the Italian council that took place in Rome in April 1908.[18] In addition, through the years, as editor of multiple successful women's magazines, Sofia Bisi Albini had retained a consistent but also critical readership of educated women who constituted the perfect target audience for Re Bartlett's feminist discourse.

Apart from the social and intellectual network Re Bartlett and Bisi Albini were both part of, *La Nostra Rivista Femminile*'s purpose aligned surprisingly well with Re Bartlett's intellectual and militant agenda. Given the complex and multifaceted character of her often controversial opinions, Lucy Re Bartlett was clearly in search of an intellectual, open-minded female audience. Even though *La Nostra Rivista Femminile* consistently adopted a moderate approach, the magazine was open to innovative ideas and embraced the concept of socio-cultural change.

As a result, it regularly published articles exploring new initiatives and perspectives on women's role and position within society and did not hesitate to challenge the status quo. The editors actively stimulated intellectual and socio-cultural debate among its readers and contributors, determined to be a forum for the most refined and eloquent voices of the moment, a commitment that is also reflected in its mission statement. Indeed, in the magazine's very first editorial, the journal board stated that 'intorno a *La Nostra Rivista* oggi si raccoglie quanto di più elevato, di più colto e operoso conta il mondo femminile italiano' ['around *La Nostra Rivista* today gathers the most elevated, cultured, and industrious that the community of Italian women has in store'].[19]

Furthermore, the magazine dedicated substantial coverage to socio-cultural and political initiatives led by women, both in Italy and abroad, particularly through the columns 'Quello che si fa in Italia' ['What is done in Italy'] and 'Quello che si fa altrove' ['What is done elsewhere']. The emphasis on women's vital contribution to society and the well-being of the entire nation only grew stronger during the First World War. In this context, *La Nostra Rivista Femminile* has also been described by Emma Schiavon as 'un osservatorio fra i più significativi per cogliere l'evoluzione dell'idea di nazione nell'opinione pubblica femminile borghese fra lo scoppio del conflitto mondiale e il dopoguerra' ['one of the most significant observatories for understanding the evolution of the concept of nationhood within bourgeois women's public opinion between the outbreak of the global conflict and the post-war period'].[20] In brief, *La Nostra Rivista Femminile* was a women's magazine that encouraged critical reflection and the exchange of ideas. It raised awareness about and showed great sensitivity to the complex socio-cultural dynamics that characterised the years of its existence (1914-1917), and welcomed a diverse range of voices to its pages.

When Sofia Bisi Albini published 'The position of woman' in *La Nostra Rivista Femminile*, she also published her personal review of Re Bartlett's book, *Il Regno che viene*, in which she describes the author as 'una delle figure più salienti e più equilibrate del movimento femminile […] ispiratrice di opere m[e]ravigliose [e] di nobile spirito' ['one of the most salient and most balanced figures in the women's movement, […] the inspirer of marvellous works [and] of noble spirit'].[21]

[18] For more information about the CNDI and the relevance of its conference, see: A. Cova, 'Women, Religion and Associativism. The Aristrocratic Origins of the National Council of Italian Women, 1903-1908', in: *Women's History Review* 32, 2 (2023), pp. 209-227; D. Rossini, 'Il Consiglio nazionale delle donne italiane. Affinità e contrasti internazionali', in: S. Bartoloni (ed.), *La Grande Guerra delle italiane. Mobilitazioni, diritti, trasformazioni*, Rome, Viella, 2016, pp. 113-129; C. Frattini, *Il primo congresso delle donne, Roma 1908. Opinione pubblica e femminismo*, Rome, Biblink Editore, 2010.

[19] Editorial board of *La Nostra Rivista Femminile*, 'La nuova Rivista non poteva cominciare sotto più lieti auspici', *La Nostra Rivista Femminile* 1, 1 (January 1914), p. 2.

[20] E. Schiavon, *Interventiste nella Grande Guerra. Assistenza, propaganda, lotta per i diritti a Milano e in Italia (1911-1919)*, Florence, Le Monnier Università, 2015, p. 78.

[21] S. Bisi Albini, 'Il Regno che viene', *La Nostra Rivista Femminile* 4, 9 (September 1917), p. 648.

Notwithstanding the support of these most influential Italian women editors, who explicitly encouraged her female readers to buy and read the volume, Lucy Re Bartlett faced harsh criticism from both men and women. Criticism did not arrive unanticipated. In fact, in the preface of *Il Regno che viene*, Re Bartlett explicitly refers to the criticism she had already faced in the past, both in England and in Italy. However, the opposition to her progressive and often controversial beliefs did not affect her determination, nor did the objections raised by her opponents make her question her ideals or moderate her views. Instead, Re Bartlett decided to focus her energy on 'l'altra Italia, di fede e d'azione' ['the other Italy, of faith and action'],[22] that is to say, that part of the Italian public that was open to reform and did not by definition oppose socio-cultural and/or political change. Yet, as I will show in what follows, she adapted her communication strategies.

I believe that Re Bartlett faced a considerable challenge when she introduced her revolutionary ideas to her Italian audience, since she was internationally renowned for her outspoken opinions and predilection for direct action. For example, campaigning for women to get the right to vote in England, she propagated the boycott of marital life. The objective of these so-called 'sex strikes', to quote Tania Shew, was to 'win political rights by leveraging men's desires that women perform sexual acts, domestic chores and, most significantly, maternal duties'.[23] She adds that sex, marriage and birth strikes were part of a set of tactics adopted by the more radical members of the WSPU. Lucy Re Bartlett is one of the few women who exhaustively discusses this type of militancy in her work. Indeed, in *Sex and Sanctity*, Re Bartlett extensively elaborates on the concept of sex strike, or *silent* strike, as she refers to it in her work, as the expression of deep-seated discontent with the current state of things:

> In the hearts of many women to-day is rising a cry somewhat like this: "If I cannot *help*, at least I will not *acquiesce*. *I will know no man, and bear no child, until this apathy be broken through – these wrongs be righted!*" There are women both married and single who with differing degrees of consciousness, with varying intensity, are feeling thus, and acting thus to-day.[24]

Further in the book, she also addresses the critical voices of the time that attributed 'the increasing celibacy of women […] to degeneracy and dislike to motherhood', an opinion that she by no means shares.[25] Instead, Re Bartlett adds, these strikes are the expression of 'a newly awakened conscience' and 'they represent only a "strike" – a temporary protest – an appeal. They constitute woman's revolt, not against man, but against certain false social conditions which her soul has grown too large to let her any longer tolerate'.[26] In other words, these strikes are a way to denounce the continuing lack of political rights for women that can be attributed to persistent, yet outdated, social norms and deep-rooted patriarchal beliefs.

An important side note is that Re Bartlett's work was never adapted for the Italian public, so even the more controversial chapters in which she discusses the unconventional tactics of the silent strike were translated into Italian and published in

---

[22] L. Re Bartlett, *Il Regno che viene*, Florence, Libreria della Voce, 1917, p. 1. All translations are my own, unless otherwise noted.
[23] T. Shew, 'Militancy in the Marital Sphere. Sex Strikes, Marriage Strikes and Birth Strikes as Militant Suffrage Tactics, 1911-14', in: A. Hughes-Johnson & L. Jenkins (eds.), *The Politics of Women's Suffrage. Local, National and International Dimensions*, London, University of London Press, 2021, (pp. 237-260) p. 238.
[24] L. Re Bartlett, *Sex and Sanctity*, London, Longmans, Green and co., 1912, pp. 25-26 (emphasis in the original text).
[25] Re Bartlett, *Sex and Sanctity*, cit., p. 26.
[26] Ibidem.

their unaltered form, despite the fierce criticism she had faced in the past. Yet, it is striking that she never elaborates on this form of militancy in Italian periodicals, where she appears to adopt a more moderate stance. Indeed, the chapters she does publish, namely 'La donna' ['Woman'] and 'La posizione della donna' ['The position of woman']), seem to be carefully selected for the magazine's readership in order to avoid any controversy.

I argue that she was aware of the fact that the radical approach to sex, marriage and birth striking adopted by the militant members of the WSPU was unlikely to succeed in Italy, where the sometimes violent actions of the suffragettes were already highly controversial. Both supporters and opponents of women's suffrage disapproved of their actions and did not hesitate to condemn the radical campaign with equally strong words. Matilde Serao (1856-1927) for example, a notorious critic of the British suffragettes, called Emmeline Pankhurst a 'zitella acida e furibonda' ['furious and embittered spinster'].[27] Yet, Serao certainly wasn't an isolated case. Another critical voice was Elena da Persico (1861-1948), who regularly expressed her disapproval of the 'suffragist madness'.[28] It goes without saying that if Re Bartlett wanted to be successful in disseminating her progressive views on womanhood in Italy, she needed to adopt a different strategy if she wished to engage with a broader audience. This more cautious approach is also reflected in her choice not to translate the title of *Sex and Sanctity* literally. For what is still considered to be her most controversial work, she opted for a more metaphorical title: *Il femminismo nella luce dello spirito* [*Feminism in the light of the spirit*] (1918).

This choice is an example of how Re Bartlett consciously adopts a mediating role between English feminist culture and the more moderate Italian one, a strategy that she maintains throughout her years as an activist in Italy. Another example is the way she takes up the defence of the suffragist movement. In 1918, during a conference speech for the Lyceum, she asked for the understanding of her Italian audience towards radical movements. She remembered that for more than forty years, British women had peacefully strived for women's suffrage, without obtaining satisfying results. Only when this strategy proved to be unsuccessful, stated Re Bartlett, did they decide to adopt more radical campaigns. She illustrated her point by comparing the criticism of more conservative women to the ignorance of an innocent child:

> And especially when the criticism comes from a woman who has never known anything but family life, safe and easy, I must tell you that it gives me the impression that it would give everyone if, in front of a soldier who had returned from the battlefield today, an oblivious child – innocent by the way – stopped and looked at the furrowed face and exclaimed: "I don't have these ugly marks". [...] We would immediately put our hand over that child's mouth, for it would still be a soldier we have before us, one who had returned from the front – who had suffered for us – and spent his life so that ours might improve![29]

Taking into account that these words were first pronounced during a conference of the Lyceum in 1918, so near the end of the war, we must acknowledge Re Bartlett's daring

---

[27] M. Serao, 'Che faranno, dopo?' in: *Parla una donna. Diario femminile di guerra (maggio 1915-marzo 1916)*, Milan, Fratelli Treves Editori, 1916, p. 232.

[28] E. da Persico, 'Lucie Felix Faure Goyau', *Azione Muliebre* XV, 1 (8 January 1915), p. 10.

[29] 'E specialmente poi quando la critica parte da una donna che non ha mai conosciuto altro che la vita della famiglia, protetta e facile, devo dirvi che mi fa un po' l'impressione che farebbe a tutti se, davanti ad un soldato tornatoci oggi dal campo, si fermasse un bambino inconsapevole – innocente del resto – che, guardando il viso solcato, esclamasse : "Questi brutti segni io non li ho". […] metteremmo subito una mano sulla bocca di quel bambino, perché sarebbe sempre un soldato che avremmo dinanzi, uno tornato dal campo – che aveva sofferto per noi – speso la vita sua, perché la nostra aumentasse!'. Re Bartlett, 'Il nuovo orientamento della donna', cit., pp. 110-111.

choice to compare the normalised and socially acclaimed violence displayed by soldiers to the suffragettes' radical campaign. In Re Bartlett's view, both soldiers and women share a common and higher goal, since they were all fighting for liberty and justice. Therefore, she is convinced that 'the spirit of militancy [of the suffragettes] is something which requires to be understood and reverenced, whatever reserves society may permit itself to make regarding certain forms of expression chosen'.[30] She emphasises the fact that the suffragettes are pioneers who set an example for the world by paving the way for social and political reform so that one day, Italian women, too, will benefit from their efforts. It is striking to see that in order to gain the favour of her audience, Re Bartlett even distanced herself from the radical wing of the suffrage movement by saying that, although she approved of their tactics, she was never personally involved in militant actions:

I am not here to make an apology for these militant women, to whose ranks I never personally belonged, but because of an impetus that transcends all feeling of sect and even nationality […] because it has always caused me great pain to hear these fighting women being criticized.[31]

Despite this declaration, historians today agree that she was, to quote Susan Kingsley Kent, 'an ardent enthusiast of militancy', and therefore, I argue that it is highly unlikely that she never participated in militant protests.[32]

The Creation of a New Ideal of Femininity and World War I

Lucy Re Bartlett's mission, both in Italy and abroad, extends beyond the defence of the suffragettes. From the very moment she started publishing her work, she seemed conscious of the new century's potential for change and evolution. Indeed, in the incipit of *The Coming Order*, she states that 'this is the age of woman – the age when woman's rights, woman's place, and woman's power are being more considered than in any previous epoch'.[33] This awareness is also reflected in her determination to change societal traditional views and values and to give rise to a whole new and potentially universal ideal of femininity. This ideal, as we will see, fits the emerging modern Italian society particularly well because the image of the new, modern woman that emerges from her writings is not as radical as some of the campaigns she supports, such as the 'silent strikes'.

For example, according to Re Bartlett, women should strive for social equality, but it should not be a woman's ambition to strive for gender equality. In *Sex and Sanctity*, she rejects the proposition that women are biologically and intellectually inferior to men, but at the same time she observes that it is not desirable that a woman becomes a female version of her male counterpart. Instead, Re Bartlett is convinced that a woman should embrace her unique qualities, just like men do. Acting differently, i.e., acting as a man, would imply that she renounces her female identity:

Just as for man there are certain elementary duties of manhood, such as honour and courage, which come ahead of any special ties, so for woman there are the claims of pity, protection, and purity, which are inborn with her womanhood and which she may not silence if she is to be worthy of the name of woman.[34]

---

[30] Re Bartlett, *Sex and Sanctity*, cit., p. 24.
[31] 'Io non sono qui per fare l'apologia di queste donne militanti, alle cui file non sono mai personalmente appartenuta, ma per un impeto che trascende ogni sentimento di setta e anche di nazionalità […] per quel sentimento mi ha recato sempre un gran dolore il sentire criticare queste donne battagliere'. Re Bartlett, 'Il nuovo orientamento della donna', cit., p. 110.
[32] S. Kingsley Kent, *Gender and Power in Britain, 1640-1990*, New York, Routledge, 1999, p. 268.
[33] L. Re Bartlett, *The Coming Order*, London, Longmans, Green and co., 1911, p. 1.
[34] Re Bartlett, *Sex and Sanctity*, cit., p. 24.

As a result, she believes that a woman should find her soulmate in the literal sense of the word: men and women are different, yet complementary. They should embrace their differences and form a spiritual union: 'It is the new soul in woman crying out to a new soul in man – crying out to him to be her soul's mate as well as her body's mate – to fight shoulder to shoulder with her against the evil and the cruelty in the world'.[35] In this context, she revisits the Platonic myth of the origin of mankind as pairs of two, that were split apart and had to search for their other half. By revisiting this classical myth, she bypasses the positivist conviction – still dominant in the early 20th century – that women's biological inferiority had scientifically been proven and therefore could not be refuted.[36] In sum, starting from a strong belief in the distinction between the sexes, Re Bartlett highlights women's unique qualities and rejects their alleged inferiority, hence supporting, as Liviana Gazzetta states, 'the revolt against positivism'.[37]

Furthermore, Bartlett's progressive view on femininity did not necessarily exclude motherhood. An oft-repeated criticism at the time was that modern, emancipated women would no longer want to sacrifice their lives for the sake of a husband and children, although it was considered their primary task to ensure the survival of the species. Bartlett in turn argues that motherhood should be a conscious and deliberate choice, not an obligation or a mere attempt to meet society's expectations. In *The Coming Order*, she writes that, in her opinion, the ideal woman is a free woman who does not fear the judgement of others and, more importantly, is not limited by the constraints linked to or the prejudices against her gender. In her analysis of women's position within society, she states that motherhood and female emancipation do not exclude one another. On the contrary:

> The liberation of woman will not tend to diminish or to lower either marriage or maternity, but will rather give us mothers of a higher stamp. Mothers who will never have entered into marriage as a means of support but always from affection and free choice: who within the pale of marriage will possess also the dignity of freedom, so that the children born of them will be not children of the flesh alone, but children to whose creation they will have brought that co-operation of heart, and mind, and spirit.[38]

In that same context, Re Bartlett also explains that an educated woman with multiple and varied responsibilities both in and outside the domestic sphere, will experience a greater sense of fulfilment, which would only be beneficial for her husband and children. Such statements explain why Lucy Re Bartlett waited until 1917 to publish her books in Italian. Indeed, her ideal of the free, emancipated woman aligns with the idea of the war as a regenerating, purifying, and transformative experience that would put an end to a state of crisis and deterioration and would lead to the birth of the new man of the twentieth century. This concept was widely spread in Europe, and was particularly strong in Italy.[39] A thorough analysis of early-twentieth-century Italian women's magazines shows that they developed this concept applied to the female world, and thus believed that the Great War would lead to a radical break with the past and to the birth of the New Woman of the twentieth century. In one of her conferences, Lucy Re Bartlett observes that the Great War had permanently altered

[35] Ivi, p. 26.
[36] B. Montesi, 'Emancipazionismo femminile e legislazione a favore dell'infanzia traviata. L'opera di Lucy Bartlett in Italia', in: *Storia e problemi contemporanei* 24 (1999), pp. 153-174 (p. 153).
[37] Gazzetta, 'Femminismo e spiritualità', cit., p. 22.
[38] Re Bartlett, *The Coming Order*, cit., p. 16.
[39] See G. Berti, 'La Grande guerra e la crisi della civiltà europea. Riflessione del tempo' in: M. Isnenghi (ed.), *Pensare la nazione. Silvio Lanaro e l'Italia contemporanea*, Rome, Donzelli, 2012, pp. 93-110.

the relationship between men and women, both at a professional and domestic level, and calls it 'the dawn of a new era' for women.[40]

The conflict allowed innumerable Italian women to emerge from the shadows of the restrictive domestic sphere and to assume, often for the first time, public responsibilities. The women's emancipatory movement in Italy, which since the early twentieth century was progressively gaining momentum, had been working towards women's definitive and collective entry into the public sphere for years. However, before the Great War, there had been no real opportunity to facilitate the process. As a result of the duration of the conflict, women's involvement in public matters had now become inevitable. By taking the place of the men who joined the armed forces, women could finally prove themselves outside the domestic sphere and show that they too could make a valuable contribution to society.[41] In addition, Re Bartlett remarks in her writings that since the outbreak of World War I, men had come to realise that women's education was insufficient to face a conflict of this scale as well as its many challenges. Indeed, a woman had never been taught 'to not think exclusively of her loved ones', i.e., to put the interest of her country above her family. If 'such exclusivism was regarded as the most beautiful aspect of her femininity', wartime proves that women should be educated as citizens too.[42] This way, the conflict becomes a means to accelerate the advancement of the women's cause and to demand more civil, political and educational rights, including the right to vote.

In conclusion, it is worth noticing that Lucy Re Bartlett's Italian essays do not have an outspoken nationalist dimension, as opposed to the Italian women's magazines in which she also published. I believe this is a consequence of Re Bartlett's international background, of course, but also of the fact that, as previously mentioned, she was a loyal member of the Theosophical Society, a religious movement with an esoteric approach. The Society aspired to the formation of a 'universal brotherhood regardless of race, creed, sex, caste or colour', a principle that profoundly shaped its members' worldviews.[43] The emphasis on inclusivity and spiritual unity undeniably influenced Re Bartlett's feminist mission, aligning her advocacy for women's rights with the theosophical vision of transcending social and cultural divisions.

The Woman as Inspiring Force

As the previous paragraph demonstrates, the First World War played a crucial role in Re Bartlett's feminist mission on Italian territory, and she too believed that the conflict could possibly be decisive in women's pursuit of civic and political agency. However, the image of the free, modern woman that Re Bartlett tries to convey to her audience

[40] Re Bartlett, 'Il nuovo orientamento della donna', cit., p. 103.

[41] For a detailed analysis of women's role during World War I and their contribution to the war effort both in Italy and abroad, see the work of, among others: S. Bartoloni, *Donne di fronte alla guerra. Pace, diritti e democrazia*, Rome, Laterza, 2017; M. Boneschi et al., *Donne nella Grande Guerra*, Bologna, Il Mulino, 2014; A. Bravo, *Donne e uomini nelle guerre mondiali*, Rome-Bari, Laterza, 1991; G. Braybon & P. Summerfield, *Out of the Cage. Women's Experiences in the Two World Wars*, London, Routledge, 1987; S.R. Grayzel, *Women and the First World War*, London, Routledge, 2002; L. Guidi, *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, Napoli, CLIO Press, 2007; A. Lamarra, 'Vivere e scrivere la guerra', in: *La Camera blu* 1 (2006), pp. 11-31; A. Molinari, *Donne e ruoli femminili nella Grande Guerra*, Milan, Selene Editore, 2008; A. Scardino Belzer, *Women and the Great War. Femininity under Fire in Italy*, New York, Palgrave Macmillan, 2010; E. Schiavon, *Dentro la guerra. Le italiane dal 1915-1918*, Florence, Le Monnier, 2018.

[42] 'A trovarsi incitata a non pensar più esclusivamente ai propri cari mentre fino a ieri tale esclusivismo era considerato come il più bel fiore della sua femminilità.' Re Bartlett, 'Il nuovo orientamento della donna', cit., p. 105.

[43] The Theosophical Society, 'Mission, Objects and Freedom', *The Theosophical Society*, <https://www.ts-adyar.org/mission-objects#:~:text=Its%20three%20Objects%20are%3A,the%20powers%20latent%20in%20man> (accessed July 17, 2024).

is not just that of an independent, educated woman who has acquired full political rights. In Re Bartlett's view, a woman's mission in life is to discover her true potential by adding a spiritual dimension to her earthly existence. Indeed, in her conference speech titled 'Il nuovo orientamento della donna nella vita familiare, sociale e politica' ['The new orientation of women in family, social and political life'], she argues that the ultimate goal of every woman should be to rise above herself and to fully develop her inspirational power, since this is what truly differentiates her from men.[44] As said, Re Bartlett emphasises that a woman should never aspire to becoming a mere imitation of men. Instead, she should focus on the development and refinement of those aspects that make her unique as a woman.

For example, one of these distinct characteristics is women's exceptionally well-developed intuition, a talent that, as she believes, can be attributed to a woman's closeness to nature. Drawing on the work of the influential German philosopher Eduard von Hartmann (1842-1906),[45] Re Bartlett argues that a woman has the power to protect mankind from 'all that is artificial' and therefore deviant or impure, since her existence is deeply rooted in nature by virtue of her pure and privileged role as a mother and creator of new life.[46] Still, it is crucial to remember that having children is not a precondition for women to unlock the spiritual dimension of life. On the contrary: a woman's belonging to the privileged sex that is blessed with the potentiality to bring children into this world is considered to be more than sufficient.

Furthermore, Re Bartlett explains that maternity can assume many different forms. Indeed, in her essays she does not only discuss 'physical maternity' but also 'social maternity' and 'spiritual maternity'. The latter is the ultimate consequence of a woman's unique 'creating and purifying force'.[47] According to Lucy Re Bartlett, 'spiritual maternity' is the result of a long and transformative process that is potentially as life-changing as giving birth. She does not go into much detail, yet she suggests that a woman who has entered the spiritual state of life is a woman who can think critically and display a greater sense of both moral and social awareness than other women. Moreover, Re Bartlett argues that having experienced spiritual maternity allows women to be better mothers even to her children. Social maternity, on the other hand, is the term she uses to refer to the decisive role that women play in the education of their children, through which they indirectly influence society. Indeed, the women of today are raising the citizens of tomorrow, and during their adult life these citizens will be guided by the norms and values that they have been taught by their mothers. Reflecting on the concept of social maternity is even more compelling in the context of the First World War, since women drew attention to the importance of their role in the upbringing of generations of young men who were bravely fighting on the front lines to protect the nation. By praising the strength and courage of these generations, women highlighted their invaluable contribution to the defence of the country's common good. Through this argument Lucy Re Bartlett linked her beliefs and social ideas about women's innate role to the national discourse on the First World War.

The three forms of maternity that Re Bartlett discusses in her work and conferences all share one common trait: the ultimate goal for the woman is to assume a guiding and inspirational role for her children, family, and society as a whole. At the same time, Re Bartlett acknowledges that this is anything but a simple task, and that

[44] This conference speech was originally written in Italian and was never translated into English or any other language.
[45] She explicitly refers to his most famous work, *Philosophy of the Unconscious* (1884), originally published in 1869 under the title *Philosophie des Unbewussten*.
[46] Re Bartlett, 'Il nuovo orientamento della donna', cit., p. 114.
[47] Ivi, p. 122.

many women struggle to fully embrace their inspirational role. Nevertheless, in *The Coming Order*, she stresses that women should not feel limited by external factors, such as social restrictions or prejudices, since 'the great women of history', who often faced even more challenging situations, 'have always transcended circumstances'.[48] More specifically, she cites three famous examples of role models that immediately appeal to the imagination of her audience: Joan of Arc, Catherine of Siena and Dante Alighieri's Beatrice. Joan of Arc, whose heroic military actions earned her the title of Saviour of France, never let her fate be determined by her humble origins as a farmer's daughter or by societal expectations towards women. Similarly, if Catherine of Siena had given in to external pressure, she would never have intervened in political affairs, nor would she have taken on a mediating role that brought her to the Papal Court in Avignon, France. Yet, the most effective example to illustrate Lucy Re Bartlett's discourse is undoubtedly that of Beatrice. Indeed, as Dante Alighieri's personal guide, she accompanies him during his journey through the nine spheres of the *Paradiso*. Therefore, she is the ultimate example of a spiritual guide who most explicitly demonstrates women's inspirational force.

Consequently, Re Bartlett continues, the remarkable examples of these illustrious women show that the new generation of women should not blame society, or more specifically men, when they encounter obstacles while developing their spiritual power. In fact, she writes, 'it is error to believe that fundamentally it is man who has impeded, or impedes, woman's progress − in the deepest sense it is always woman herself'.[49] In other words, a woman unconsciously creates her own limits, which implies that she can also push her boundaries without the intervention of others. In order to do so, Re Bartlett is convinced that women need to free themselves from their own self-limiting beliefs. In the opening chapter of *The Coming Order*, she writes:

> It is when woman forgets herself − loses all sense of her womanhood and its possible limitations in an ideal which brooks no obstacle − it is then that she is most essentially a woman, and most womanly. For she is lifted above her bodily nature with all its weaknesses, and becomes a purely spiritual force − an inspiration.[50]

In this passage, Re Barlett offers her female readers the ultimate solution to their problems. Once a woman stops her flaws determining her life, she will be able to unlock her inspirational force and add a deeper, spiritual dimension to her life. These beliefs stand in contrast with another progressive view on womanhood expressed in 1917 on the pages of the influential women's magazine *La Donna − Rivista quindicinale illustrata* [*The Woman − Fortnightly illustrated magazine*] (1904–1968),[51] by one of its regular columnists, Jeannette. Jeannette publishes a series of articles in which she states that men are responsible for women's current predicament. In analysing women's position in society, Jeannette asks herself why Italian women do not enjoy

[48] Re Bartlett, *The Coming Order*, cit., p. 2.
[49] Ivi, p. 3.
[50] Ivi, p. 2.
[51] *La Donna − Rivista quindicinale illustrata* was founded in 1904 by journalist and marketeer Nino Giuseppe Caimi (1876-1952) as an illustrated supplement of two Italian newspapers, *La Stampa* (1867-present) and *La Tribuna* (1883-1946). The long-lived magazine covered a wide range of topics, from fashion and beauty to literature, (art) history and interior design. It went on to become one of Italy's most popular and widespread women's magazines of the early twentieth century. For more detailed information about the magazine, see: D. Alesi, '*La Donna*, 1904-1905. Un progetto giornalistico femminile del primo Novecento', in: *Italia Contemporanea* 222 (2001), pp. 43-63; B. Meazzi, '"Non sarà un giornale femminista?" *La Donna − Rivista quindicinale illustrata* (1905-1968)' in M.V. Hernández Álvarez (ed.), *Escritoras de la Modernidad (1880-1920)*, Granada, Editorial Comares, 201, pp. 123-130.

the same status as, for example, their French counterparts.[52] According to Jeannette, there is only one possible answer: men have been hindering women's development for decades, since they do not give them the recognition they deserve and consider them inferior. As a result, women still feel unequal to men and unappreciated both in and outside the family:

> In France, the woman is the centre of the universe, she has an importance in the family, in society, that she does not have elsewhere. [...] In Italy, on the other hand, we are far from having that importance; men may adore us, but they still consider us as inferior beings.[53]

In Jeannette's view, women are inhibited from fully developing their talents and therefore from becoming the best version of themselves. Unlike Lucy Re Bartlett, who argues that women create their own limits, Jeannette does put the blame on the male gender. The two different perspectives on the cause and origin of women's subordination demonstrate how lively and articulated the debate on the topic was. Lucy Re Bartlett contributed to this debate by launching a view on women's agency and self-empowerment that was ahead of its time. The idea that feminism is not about becoming a man or fighting against the man will resurface in the feminist debates of the second half of the century and is still topical.

Conclusive Remarks

As this article has shown, Lucy Re Bartlett's pioneering work as a writer and activist can be defined as multifaceted and is therefore difficult to categorise under one heading. Indeed, throughout her life and career she showed great social commitment and put to use her profound expertise in the philosophical, juridical and societal fields. Unfortunately, her groundbreaking research on the causes of juvenile delinquency as well as her cutting-edge feminist theories are mostly unknown to contemporary audiences. In an attempt to save Re Bartlett's legacy from oblivion, this essay has focused on her social activism and more specifically on the mediating role she took on between British feminism and Italian culture. As we have seen, this mediating role is best reflected in two strategic decisions. First of all, Re Bartlett did not compromise on her often unconventional theories and beliefs on womanhood, but she did adapt her communication strategies to Italian society's resistance to the feminist movement that at the time was still gaining momentum. Secondly, she waited until 1917 to fully publish her militant works and linked her feminist theories to the national discourse on the First World War. This way, she aligned her model of the emancipated woman with the myth of the war as a transformative and regenerative experience that could involve and be beneficial for women too. In this whole process, Re Bartlett could rely on the extensive intellectual network provided by the Italian female periodical press, which included prominent women editors such as Sofia Bisi Albini and allowed Re Bartlett to gradually introduce her feminist thoughts to a broad, female readership.

As shown, Lucy Re Bartlett aimed to create a new ideal of femininity that applied to all women and was therefore not limited to the British or Italian context. This universal model was progressive and revolutionary, but in a rather subtle way. While criticizing the downsides of a male-centred society, such as the lack of quality education and political rights for women, she never incited her readers to reject the

---

[52] Jeannette was one of the pseudonyms used by journalist Felicita Rey Ragazzoni. Even though little is known about her life, her biweekly column, *Consigli di bellezza e di toeletta* [*Beauty and grooming tips*] used to be one of the most read and anticipated columns of *La Donna – Rivista quindicinale illustrata*. Her beauty advice was always followed by *La corrispondenza di Jeannette* [*Jeannette's correspondence*], a sub-column where she answered the many questions her female readers sent her by mail.

[53] Jeannette, 'Pei giorni che viviamo (Consigli di bellezza e toeletta). Donne latine I', in: *La Donna – Rivista quindicinale illustrata* XIII, 296 (15 August 1917), p. 5.

traditional aspects of female identity. Instead, she encouraged women to embrace their unique qualities and to focus on the development of those talents that distinguish them from men. In Re Bartlett's view, if a woman brings this transformative process to a successful conclusion, she will be able to unlock the spiritual dimension of life and awaken her inspirational power. Reaching this stage should be every woman's ultimate goal, since she can deploy inspirational power to guide their loved ones and, by extension, the entire nation, just like Beatrice guided Dante during his journey through Paradise.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 19-30 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc19326
© Serena Domenici - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
- Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Né cattolica né fascista
La scuola secondo Meneghello

Serena Domenici
I.I.S. Rosselli-Rasetti
serena.domenici@secondarieclago.it
https://orcid.org/0009-0003-2995-8909

ABSTRACT
Fiori italiani di Luigi Meneghello racconta in modo esemplare la scuola durante il fascismo, mettendone in luce la retorica, l'astrattezza e la mancanza di un disegno complessivo che ne espliciti il senso. A partire dalla domanda fondamentale 'Cos'è un'educazione', l'autore delinea la sua prima educazione nel microcosmo a lui ben noto del paese natale Malo, rivisitato con la consueta ironia, per poi passare in rassegna gli anni del liceo a Vicenza, arrivando alla conclusione che il fascismo non è riuscito a penetrare profondamente nel sistema educativo italiano, limitandosi ad amplificare gli aspetti propagandistici tramite docenti che sembravano 'marionette piene di segatura'. La prospettiva del racconto, anche se distante nel tempo, mantiene uno sguardo intimamente coinvolto, sempre in equilibrio tra il bisogno di capire e la consapevolezza che ci saranno ancora nuove risposte con cui confrontarsi. Di fatto Meneghello, professore per 33 anni all'Università di Reading, ha sempre riflettuto sul reale significato dell'educazione e ha scelto di 'fabbricare una struttura' a modo suo piuttosto che 'funzionare' all'interno di una struttura preesistente, seguendo così l'esempio di Antonio Giuriolo, il partigiano che cambiò la sua vita per sempre incarnando la perfetta unione tra cultura e solidi principi morali.

Parole chiave
Scuola, Fascismo, Propaganda, Cultura urbana/provinciale, Educazione

Da più parti si è autorevolmente parlato di *Fiori italiani*, quarto libro di Luigi Meneghello pubblicato nel 1976,[1] definendolo un'opera con un inizio memorabile e piena di intuizioni e diagnosi esatte o affascinanti,[2] 'un esorcismo autobiografico [...] forse il libro più divertente e feroce di Meneghello',[3] una 'puntigliosa ricostruzione di un ambiente, di un frammento significativo di storia comune'.[4] L'argomento attorno a cui ruota la narrazione, ovvero quello dell'educazione 'accompagna e percorre tutta la sua opera',[5] come testimoniano ad esempio vari appunti appartenenti a diverse epoche della vita dell'autore contenuti nelle *Carte*,[6] accuratamente esaminati da Francesca Caputo, e il *Progetto di allocuzione sui 'Fiori italiani' in una sala di Vicenza*, in cui lo scrittore afferma: 'Fare il libro è stato un processo insolitamente penoso. Il tema sembrava dei più facili, la materia accessibile, una miniera all'aperto. Per contrasto, incertezza e fatica, e fitte di smarrimento nel farne uso'.[7]

Quel che è certo è che si è di fronte a un testo fondamentale per comprendere la dimensione dello spirito educativo fascista, filtrato attraverso la terza persona di un 'S.',[8] scelto dall'autore come propria controfigura, 'un ragazzo come tanti altri, ma a scuola aveva uno svantaggio, era bravo, quasi troppo'.[9] Questa strategia consente di strutturare il racconto da una prospettiva distaccata, senza però allontanarne troppo uno sguardo autobiografico spesso ironico, più raramente nostalgico. Ne scaturisce il resoconto fedele di una carriera scolastica, che però spazia liberamente oltre fino a sfiorare a tratti i toni di un romanzo di formazione, come osserva De Marchi,[10] intessuto di continue riflessioni ed interrogativi, a partire da quelli con cui Meneghello esordisce per analizzare a posteriori il suo percorso di studi: 'Quanto tipica era quell'educazione, e di che cosa era tipica? Quanto importante è saperlo, in relazione ai nostri interessi di oggi?'[11] Rispetto alle risposte che *Fiori italiani* ipotizza, può qui essere utile

---

[1] Il libro sarà poi ripubblicato da Rizzoli nel 2006 con il titolo *Fiori italiani, con un mazzo di nuovi «Fiori» raccolti negli anni Settanta*, e nel 2022 con introduzione a cura di Tullio de Mauro. L'edizione del 2022 contiene anche un contributo di Francesca Caputo *«Io non posso professare che degli interrogativi.» L'educazione secondo Meneghello in Fiori italiani*, in cui si analizzano le specificità linguistiche e la storia della complessa stratificazione elaborativa dell'opera nonché della ricezione. Per la ricostruzione delle vicende editoriali di *Fiori italiani* si vedano le 'Note ai testi' in L. Meneghello, *Opere*, vol. II, Milano, Rizzoli, 1997, pp. 741-764. Un inquadramento generale sulla figura di Meneghello è in G. Lepschy, 'Luigi Meneghello', *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, versione *online*.

[2] P. V. Mengaldo, prefazione alle *Opere*, cit., p. XVIII.

[3] E. Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo, 2002, p. 78.

[4] L. Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, p. 112.

[5] F. Caputo, 'Fiori tra le Carte. Esperienze di scuola e di studio nello zibaldone di Meneghello', in: D. La Penna (a cura di), *Meneghello – Fiction scholarship e passione civile*, The Italianist, 32, Special Supplement, 2012, pp. 160-174. Nell'articolo Caputo approfondisce alcuni aspetti di *Fiori italiani* alla luce delle *Carte*, lo zibaldone di Meneghello uscito in tre volumi tra il 1999 e il 2001.

[6] L. Meneghello, *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*, Milano, Rizzoli, 1999 (vol. I), 2000 (vol. II), 2001 (vol. III).

[7] In F. Caputo, cit., p. 169, identificato come 'testo inedito' conservato al Fondo Manoscritti di Pavia fra le carte di *La materia di Reading*, datato "Londra 12 NOV 96".

[8] 'Dal punto di vista della tecnica esteriore, questi miei Fiori sono un racconto in terza persona. È l'unico dei miei libri in cui il protagonista non è 'io', qui è invece una iniziale maiuscola, 'S.' con cui intendevo rappresentare il 'Soggetto' (Subject) del processo educativo, o lo 'Scolaro' (School-boy) o lo 'Studente' (Student)'. Cfr. Luigi Meneghello, Fiori a Edimburgo, in *Opere scelte*, a c. di F. Caputo, Milano, Mondadori ("I Meridiani"), 2006, pp. 1325–1344, a p. 1330.

[9] Pellegrini, cit., p. 77. Nelle *Note ai testi* dell'edizione delle *Opere* di Meneghello del 1997, a p. 72 Francesca Caputo ricostruisce dettagliatamente sugli appunti dello scrittore le varie alternative sperimentate e poi scartate per la configurazione del protagonista, tra le quali la narrazione in prima persona e una figura di famiglia (un fratello o un personaggio denominato il Contino).

[10] P. De Marchi, 'La biblioteca di un italiano. I *Fiori Italiani* di Meneghello come romanzo di formazione', in: *Versants*, 53-54, (2007), pp. 221-239.

[11] L. Meneghello, *Fiori italiani*, in: *Opere*, cit., p. 238.

ricordare una riflessione in cui Meneghello guarda retrospettivamente alla propria esperienza di scrittore e getta luce sul suo approccio complessivo nei confronti della materia trattata e, più in generale, della vita stessa: 'tutto quello che ho scritto è nato sempre con una componente polemica [...] la forma che prende generalmente la mia polemica è quella di prospettare un'opposizione tra genuino e spurio, autentico e contraffatto, che investe specialmente il modo di vivere e di pensare, ma anche naturalmente il modo di scrivere'.[12] E più avanti, a proposito del suo bisogno di esorcizzare grazie all'ironia gli eventi vissuti, precisa: 'nei *Fiori italiani* [...] la materia da esorcizzare era quella di una carriera scolastica esteriormente facile e felice, ma sfociata in una crisi personale abbastanza grave'[13] riferendosi al difficile periodo post resistenziale che lo porterà a scegliere la strada di un percorso umano e professionale "sprovincializzante" fuori dall'Italia.

Svelare il confine tra realtà e finzione e farlo con ironia può rivelarsi quindi come una chiave di lettura e di interpretazione fin dalla breve prefazione, dove lo scrittore premette che si troverà 'a tirar fuori storie di banchi di scuola, di studentelli, di materie di studio. Sono fiori italiani che nel vaso dove stanno cominciano a morire. Devo trapiantarli.'[14] Come se, prendendo atto della labilità della memoria, affidasse alla scrittura, e implicitamente al lettore, il compito di tramandare quei ricordi. Verremo a sapere all'inizio del primo capitolo che l'allusione ai fiori risale a un episodio in cui Meneghello, docente universitario in Inghilterra, rimane colpito dall'intervento di uno studente: 'Noi siamo vasi di fiori "disse." 'Voi dovreste coltivarci delicatamente, farci fiorire'.[15] L'immagine alla fine ha prevalso sugli altri possibili titoli, nonostante il protagonista dichiari che nessuna delle teorie e definizioni del concetto di educazione che nel tempo aveva cercato di darsi e su cui più volte sarebbe ritornato anche negli anni successivi[16] abbia fatto effettiva chiarezza sui suoi dubbi. A proposito della scelta del titolo, Gigliola Sulis[17] spiega che Meneghello aveva in un primo tempo pensato di inserire il sottotitolo *L'educazione dei piccoli maestri*, intendendo forse sottolineare un'ideale continuità tra *Fiori italiani* e il suo romanzo del 1964; d'altra parte tra i due testi corrono dodici anni e l'eliminazione del sottotitolo sembra deporre a favore dell'attenzione specifica e costante nei confronti delle tematiche educative, che con il passare degli anni pare essersi sedimentata e insieme precisata. Dunque, l'episodio che ha ispirato il titolo appare come una sorta di epifania, che ha funzionato da ulteriore stimolo per dipanare il filo di una narrazione sempre in bilico tra memoria e presente e tutta "italiana", dove l'attributo ribadisce quel contraddittorio rapporto di distanza-vicinanza anche ideologica che la scelta del "dispatrio" ha contribuito ad alimentare.

Meneghello tramite la voce di S. racconta ciò che ha conosciuto direttamente, cioè l'educazione scolastica nel microcosmo del suo paese natale Malo, una realtà limitata e provinciale, e poi nel ginnasio-liceo frequentato a Vicenza, un contesto a prima vista più ampio e articolato, in realtà altrettanto chiuso e retrogrado. Viene in

[12] L. Meneghello, *Che fate, quel giovane?* in: *Opere,* cit., pp. 700-701.
[13] Ivi, p. 702.
[14] Meneghello, *Fiori*, cit., p. 235.
[15] Ivi, p. 238.
[16] Si vedano per esempio gli articoli scritti per *La Stampa* raccolti in *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Garzanti, 1987 e in altri testi contenuti in *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli, 1997.
[17] G. Sulis, 'Polisemia, plurilinguismo e intertestualità in limine: sui titoli delle opere di Meneghello', in: D. La Penna (a cura di), *Meneghello*, cit., pp. 79-102. Sulis ipotizza anche che Meneghello abbia voluto riecheggiare *Les fleurs du mal* di Baudelaire, una delle opere da lui più citate come fondamentali per la sua formazione e ricorda che il termine fiore compare per la prima volta in un frammento del 1964 a proposito di una commemorazione funebre del 1948 in cui la generazione dell'autore venne definita 'il fiore delle speranze del Veneto'. Meneghello prontamente smonta tale retorica resistenziale, preferendo riferirsi a se stesso e ai suoi compagni di lotta come 'una manica di buoni a nulla'.

questo modo a delinearsi un quadro delle dinamiche presenti nelle comunità scolastiche del tempo[18] in un'Italia che, nonostante i tentativi del fascismo di omologarne almeno le apparenze, restava un'entità quanto mai astratta rispetto alle innumerevoli variabili locali, di cui Malo rappresenta un significativo esempio.

Non a caso il punto di partenza dell'argomentazione è la divisione tra il mondo della cultura paesana, parlata e dialettale, e quello della cultura urbana, scritta e in lingua, ovvero tra la cultura italiana solo in senso geografico nel primo caso e la Cultura Italiana propugnata dal fascismo, 'probabilmente inesistente'[19] e caratterizzata da un'inscalfibile staticità. Già in *Libera nos a Malo*,[20] come pure in un'intervista rilasciata a Marco Paolini,[21] Meneghello aveva tratteggiato alcune caratteristiche di quello che era stato il suo percorso formativo prendendo a esempio due insegnanti in grado di stabilire un'interazione positiva con gli studenti. La prima è la maestra Prospera, incontrata nella scuola elementare privata, ovvero nel 'curioso residuo di un altro mondo, [che] serviva alle famiglie più benestanti per mandare a scuola i bambini prima dei sei anni';[22] l'altro è don Tarcisio, maestro alle scuole 'Comunali', 'lustro, grasso, colto, cortese. Non era un prete paesano, rappresentava tra noi una civiltà urbanizzata e modestamente raffinata'.[23] Entrambi ricoprivano con dignità e professionalità il proprio ruolo, facendo ricorso a quel buon senso indispensabile per tenere insieme bambini delle più eterogenee estrazioni sociali nel piccolo-grande mondo di provincia in cui lo scrittore crebbe. In questa dimensione, l'impatto della lingua sul dialetto era il più evidente dei fenomeni che si manifestava all'interno delle aule scolastiche, dove 'bastava contrapporli questi due mondi, perché scoppiasse il riso'.[24]

Fino alla terza elementare, infatti, l'apprendimento della lingua italiana era strumentale soltanto a esprimere concetti e immagini stereotipate ('la neve che cade e la neve caduta'), mentre a partire dalla classe quarta si iniziava quella che veniva considerata la vera e propria trasmissione della cultura tramite il Libro di Lettura e il Sussidiario, leggendo i quali però 'pareva di entrare nel regno dei morti',[25] tanto risultavano lontani dalla quotidianità nei contenuti proposti, che erano sostanzialmente dei racconti, intercalati da poesie e citazioni edificanti: 'poco Gesù in complesso, poco Papa e poco D'Annunzio. Il prezzo era 7 lire, che mi pare spaventosamente alto'.[26] In quinta il libro di lettura consisteva in un vero e proprio romanzo, *Il Balilla Vittorio* di Roberto Forges Davanzati, giornalista e segretario generale del PNF; in esso prendeva forma la fase finale dell'educazione politica, in cui il regime veniva presentato come tale, non più soltanto come un momento eroico.[27] Il

[18] Dal 1923 con la riforma Gentile l'ordinamento scolastico prevedeva pre-elementari ed elementari, per poi diversificarsi fra tre anni di scuola complementare di avviamento al lavoro, cinque anni di ginnasio da concludere con altri tre di liceo classico o scientifico, quattro anni di istituto tecnico più altri quattro di istituto tecnico superiore, sette anni di istituto magistrale. Solo il liceo classico, a spiccata vocazione umanistica, consentiva l'accesso a tutte le facoltà universitarie.

[19] Meneghello, *Fiori*, cit., p. 239.

[20] L. Meneghello, *Libera nos a Malo,* in *Opere*, Vol. I, Milano, Rizzoli, 1997.

[21] Oggi in *L'apprendistato. Nuove Carte 2004-2007*, Milano, Rizzoli, 2012, con il titolo *Il «dispatriato» da Malo*, pp. 213-217.

[22] Meneghello, *Libera,* cit., p. 16.

[23] Ivi, p. 38.

[24] Ivi, p. 30.

[25] Meneghello, *Fiori*, cit., p. 241.

[26] Ivi, p. 243.

[27] Nel 1935 divenne ministro dell'Educazione Nazionale De Vecchi, uno dei quadrumviri, che estese il controllo dello Stato su tutti i manuali scolastici in uso anche nelle scuole medie e fece redigere nuovi programmi che introdussero la cultura militare, l'aumento delle attività extrascolastiche e delle organizzazioni giovanili. Sulla storia della scuola fascista si veda J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Firenze, La Nuova Italia, 1996; N. Villeggia, *La scuola per la classe dirigente. Vita quotidiana e prassi educative nei licei durante il fascismo,* Milano, UNICOPLI, 2007;

testo seguiva il bambino Vittorio, sesto figlio di un segretario comunale trasferitosi per lavoro dall'Umbria a Roma; foto e brani in prosa corredavano la narrazione dell'anno scolastico e dell'Urbe vista con gli occhi infantili, 'come un conducted tour, i monumenti, le parate, le bonifiche, l'aeroporto, l'idroscalo…'.[28]

Del resto, tutta la propaganda fascista arrivava dalle città, come pure la descrizione retorica e stereotipata dei sentimenti di cui abbondavano i libri, dove accanto agli eroi della Prima guerra mondiale si celebravano i presunti martiri fascisti e la biografia del Duce. È lo specchio degli anni Trenta, del consenso che appare unanime, della celebrazione sia della tradizione che della spinta innovatrice del regime, con *Cuore* a far da modello ai ritratti degli alunni nelle loro varie provenienze sociali e geografiche: 'Eravamo nella fila centrale dei banchi, press'a poco a metà della fila: era come essere proprio in mezzo alla società del paese, dietro di noi c'erano bovai cartolai falegnami, davanti pittori orfani tabacchini: tutte le condizioni sociali erano rappresentate, tutte le contrade e anche le frazioni'.[29] La maggior parte di questi studenti non aveva alcun interesse per la scuola, vissuta come un'imposizione, e mancavano del tutto i figli degli operai e dei contadini, che appena alfabetizzati venivano mandati a lavorare. Meneghello suppone che probabilmente nel suo paese non più di un ragazzo su cento frequentasse effettivamente le lezioni, il che di fatto vanificava del tutto gli sforzi di omologazione tentati dal regime, frutto di una cultura 'esposta come la Sindone',[30] priva di motivazioni concrete, indiscutibile, con i suoi rigidi protocolli. A proposito di ciò, risulta esemplare il peso degli errori, vissuti come una 'teologia del rosso (veniale) e del blu (mortale)'[31] oppure lo studio del latino proposto proprio quando si era appena imparato a destreggiarsi tra il dialetto e l'italiano.

Una conseguenza di questo "scollamento" tra scuola e realtà era anche la scelta di privilegiare l'insegnamento della poesia a scapito della prosa, intendendo con la prima una sorta di familiarità con il linguaggio aulico della lirica ottocentesca, appreso più che altro per intuizione ma comunque bene, al punto che Meneghello si trova a riconoscerlo e a percepirlo come parte di sé perfino nell'inglese di Milton studiato nei suoi anni di docenza universitaria. Altrettanto marcata la distanza tra la scrittura e la lettura, come in seguito ribadito anche in *Per non sapere né leggere né scrivere*:[32] 'scrivendo, ci si andava ad inserire in una sfera in cui vigeva un diverso criterio di realtà, e le cose significate dalle parole avevano caratteristiche nuove rispetto al parlato',[33] e più avanti 'scrivere era l'attività eletta e da essa si misurava la tua educabilità [...] insieme con lo scrivere si privilegiava il parlare, un parlare in versione

M. Galfré, Coercizione e consenso nella scuola fascista. *Transalpina. Études italiennes,* 13, 2010, pp. 139-158.

[28] Meneghello, *Fiori*, cit., p. 249. Nella Quinta Classe vengono proposti problemi geometrici e aritmetici come il calcolo della superficie complessiva delle province italiane della Libia o delle bombe sganciate da un aereo da guerra; in meccanica il moto uniforme viene spiegato con l'esempio del passo dell'oca; per l'analisi logica si propongono frasi del tipo "I nemici si affrontano con coraggio". Le letture infine trattano temi come "La razza latina", "Gli ebrei", "Parla il Duce" o "L'emigrazione". Sull'argomento dei libri di testo in epoca fascista si può consultare il sito https://www.scuoladelfascismo.it/, che presenta i materiali prodotti nell'ambito del progetto dell'Università La Sapienza di Roma raccolti nel volume «*Strapparsi di dosso il fascismo*»: *L'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili»*, a cura di Rosanna Morace, autrice anche del contributo su Meneghello '«Avevo il senso di sapere soltanto il negativo della risposta, che cos'è una diseducazione». Meneghello, il fascismo e i testi unici', pp. 485-520. Il volume è liberamente scaricabile su https://www.scuoladipitagora.it/collane-scuola-di-pitagora/biblioteca-di-sinestesie/strapparsi-di-dosso-il-fascismo-open-access.

[29] Meneghello, *Libera,* cit., p. 39.

[30] Idem, *Fiori*, cit., p. 255.

[31] Ibidem.

[32] Meneghello, *Per non sapere né leggere né scrivere*, in *Opere*, Vol. 2, cit., p. 621.

[33] Ivi, pp. 644-645.

scolastica, gli «orali», e sempre ai danni del leggere', e in ogni caso 'a scuola scrittura e lettura non possono essere che attività coatte, e hanno in comune il sugo della coazione. Fuori scuola invece si differenziano radicalmente [...] la scrittura, oltre a inibire lo sviluppo, resta un'attività fondamentalmente antipatica [...] la lettura non-coatta, invece, è veramente formativa, ed è cordiale'.

A partire dai dettati del ginnasio e dalla lettura di singoli brani utilizzati soltanto allo scopo di svolgere a riguardo esercitazioni scritte o orali, si entrava in un sistema in cui l'essenziale non erano le cose in sé, ma le 'parole sulle cose'.[34] Ad alimentarlo i docenti, dei quali viene offerto un variegato e spesso ironico campionario, a partire da Giulio Fasolo, stimato professore di italiano e latino per tre anni al liceo classico Pigafetta di Vicenza, paragonato ad un pastore che pascolava le sue pecore, 'più inteso a smorzare che ad accendere',[35] che con la sua pacatezza riuscì a trasmettere per la prima volta al futuro scrittore la propria umanità attraverso l'adesione alla verità dei fatti, smitizzando in tal modo l'idea di una cultura urbana aperta e cosmopolita. Oppure don Piero Bertoldo, che 'il greco e il latino li 'sapeva'[...] prodotto di una cultura ristretta e arcaica e nel proprio ambito autentica [...] fondata [...] su certe cose di sostanza, sul sapere ciò che si sa, e attenersi a quello'.[36] A questi positivi esempi, fanno da contraltare altri più discutibili, come il minaccioso professore soprannominato dal paese d'origine Mostro di Chiampo, mutilato di guerra che batteva sulla cattedra il gancio di ferro inguantato di nero al posto della mano sinistra impartendo lezioni di Cultura militare, durante le quali 'voleva sentir ripetere alla lettera certe sue frasi [...] definirsi, negando e affermando, pareva la sua passione suprema', e che, come in una sorta di parodia del ruolo che ricopriva, sottolineava con ostinazione furiosa la distanza fra sé, 'uomo [...] non comprabile, non servo'[37] e i figli di quella società di cui si sentiva nettamente al di sopra.

Molti di loro, agli occhi del futuro docente Meneghello, appaiono 'marionette piene di segatura', contaminate da quello che efficacemente definisce 'micidiale enzima negativo'[38] simile 'all'ignoranza, alla concitazione, alla balbuzie, all'eloquenza, alla paura'[39] che li rendeva patetici. Una positiva eccezione è rappresentata dal professore di scienze Picone, il cui modo di spiegare la chimica inorganica 'fu certamente il migliore possibile nell'Europa degli anni Trenta'[40] poiché le sue lezioni 'avevano una stupenda congruenza [...] con la materia',[41] nonostante il giovane studente non sarebbe poi riuscito a considerarlo un vero maestro a causa dell'isterica esaltazione per il Duce emersa all'improvviso durante un discorso commemorativo. Infine il 'prete di religione', una figura pressoché marginale, tenuto conto che la religione non veniva considerata una disciplina vera e propria, ma 'una specie di banco degli asini delle materie'[42] e quindi non trovava alcuno spazio nell'ordine culturale stabilito, nonostante l'estensione dell'obbligatorietà dell'insegnamento della religione cattolica anche alle scuole superiori introdotta dai Patti Lateranensi del 1929.

I programmi liceali invece, per quanto l'educazione scolastica tendesse a soffocarne la forza, iniziavano a proporre ai pochi che sapessero coglierli alcuni spunti che non contenevano più soltanto parole ma "parole-cose", come nei poemi epici: guerra, corpi, sensualità, sentimenti. Per il resto, cultura classica, i cristiani, i classici

[34] Meneghello, *Fiori*, cit., p. 258.
[35] Ivi, p. 264.
[36] Ivi, p. 282.
[37] Ivi, pp. 285-286.
[38] Ibidem.
[39] Ivi, p. 287.
[40] Ivi, p. 306.
[41] Ivi, p. 299.
[42] Ivi, p. 300.

italiani, come Manzoni, Pascoli e Carducci, il tutto però non studiato ma imparato e quindi trasformato in una cultura che 'rifà il mondo',[43] si sovrappone ad esso e lo deforma. Un esempio su tutti, ricordato con la consueta ironia: 'A scuola ai miei tempi le principali discipline si ingolfavano in certi nodi linfatici. Un caso esemplare: politica (Machiavelli), storia (Machiavelli), prosa (Machiavelli), teatro (Machiavelli), filosofia (Machiavelli). Eravamo il popolo di Machiavelli'.[44] Era anche evidente che i testi venivano analizzati in modo spesso contraddittorio, da una parte esaltandone gli aspetti di ordine e rispettabilità, ma allo stesso tempo alludendo bonariamente a tutto ciò che attiene alla sfera dell'istinto umano, delle fragilità. E proprio da tale ambiguità scaturisce un'altra delle perplessità di S.: 'Dobbiamo essere contenti di avere *anche* un po' di civiltà o di essere anche un po' selvatici?'.[45]

Analogamente alla letteratura, la storia veniva affrontata tramite una sequela di domande da cui ci si aspettavano risposte certe e definitive, non come una ricerca di cause e conseguenze o attraverso qualche tipo di problematizzazione degli eventi: 'Mancavano Darwin, la cosmologia, Marx e Freud',[46] ma non le guerre puniche e le sanzioni. Stesso destino per la filosofia, limitata alla storia della disciplina e dunque analizzata tramite categorie indiscutibili e improntata ad un convinto anticrocianesimo, oltre che all'esaltazione del concetto di "Assoluto", inteso però come la spiegazione definitiva del senso del vivere, inseguito e mai realmente compreso, nonostante le enormi quantità di energie profuse nel tentativo da parte del protagonista.

L'arte era insegnata altrettanto acriticamente, ma fuori dalla scuola si prospettava come un territorio pericoloso e terribilmente attraente, tutto da esplorare e da praticare 'per opporre la vita alla scuola, l'autentico all'inautentico'.[47] In tal senso, si intuiva confusamente che esisteva un gusto individuale e soprattutto una sensibilità meno provinciale di quella italiana di allora, a volte arrivando a sopravvalutare entrambi questi elementi pur di provare il piacere di sfidare l'establishment. Perfino le scienze, oltretutto considerate discipline subordinate a quelle umanistiche, soffrivano di un impianto teorico eccessivo e della mancanza di collegamento tra nozioni, concretezza dei fenomeni e applicazione pratica di quanto appreso.

Riguardo agli esami, nella scuola gentiliana era prassi svolgerli ben cinque volte prima del diploma, senza contare che ogni trimestre si veniva continuamente sottoposti a compiti in classe e interrogazioni, queste ultime 'd'impostazione invariabilmente inquisitoria'.[48] Giunti al fatidico esame di maturità, si dovevano preparare tutte le materie ed essere in grado di passare da un argomento all'altro nel corso di un lunghissimo colloquio.

Gli effetti principali del metodo con cui si affrontava lo studio erano in primo luogo la scarsità delle conoscenze sulle varie materie, dal momento che si privilegiava soltanto il quadro generale dei concetti a scapito dell'approfondimento (come nel caso sopra accennato, la storia della filosofia piuttosto che la filosofia in sé); in secondo luogo la riproposizione continua degli stessi contenuti, seppure affrontati da angolazioni differenti. Il risultato non era uno schiudersi di porte verso la vera cultura ma uno spazio dove tutto tornava su se stesso; per questo il bilancio conclusivo del liceo è per S., a posteriori, 'una serie di occasioni perdute',[49] soprattutto perché 'le

[43] Ivi, p. 272.
[44] Meneghello, *L'apprendistato*, cit., p. 213.
[45] Idem, *Fiori*, cit., p. 298.
[46] Ivi, p. 300.
[47] Ivi, p. 301.
[48] Ivi, p. 312.
[49] Ivi, p. 299.

cattive nozioni non facevano il danno peggiore, erano i cattivi concetti che devastavano la mente'.[50]

Tra questi ultimi si possono annoverare gli argomenti proposti per la partecipazione alle competizioni letterarie istituite dal regime allo scopo di valorizzare gli alunni eccellenti, come gli Agonali del 1936, nell'ambito dei quali fu assegnata la traccia "È l'aratro che traccia il solco ma è la spada che lo difende"; Meneghello menziona questo episodio anche in altro contesto per sottolineare 'l'indignazione postuma per questo genere di motto e per questo genere di analisi che caratterizzavano a quei tempi non solo la scuola italiana ma una gran parte (e a un ragazzo pareva la parte traente) della vita e della cultura riflessa e irriflessa del nostro paese'.[51] In altra simile gara il premio in palio era il libro *L'Italia romana* di Aldo Ferrabino, docente con cui qualche anno dopo Meneghello si trovò a sostenere un esame universitario. Ma anche in questo caso,[52] nelle facoltà umanistiche la metodologia era ancora una volta impostata sul principio della ripetizione, ovvero si riprendeva la storia della letteratura così come studiata al liceo, perfino spesso sugli stessi testi, mentre a lezione si illustrava soltanto il cosiddetto corso monografico, il cui pregio 'non era paragonabile a quello di un buon libro sull'argomento'.[53]

Quale idea di scuola emerge dunque da *Fiori italiani*? E perché secondo Meneghello essa non può essere definita né fascista né cattolica? Questa la risposta che lo scrittore propone:

> La religione organizzata e il fascismo avrebbero dovuto essere i due apici del sistema educativo, il doppio cacume, e invece pareva che venissero spazzati sotto i banchi, come se riuscissero un po' imbarazzanti. La scuola non era, in senso serio, né cattolica né fascista. Ciò che vi era dentro di insoddisfacente non aveva bisogno di appoggiarsi al cattolicesimo o al fascismo, se non come ci si appoggia ai vicini sul tram, poco e irregolarmente.[54]

E ancora:

> Nella sua sostanza, il sistema scolastico era ovviamente più antico del fascismo. La parte più esplicitamente "fascistica" del sistema era quasi trascurabile: vistosa qua e là, a sprazzi, ma risibilmente piccola di fronte al resto. Era un sistema elaborato in un paese arretrato in senso politico e sociale, ma non principalmente per opera esplicita dei fascisti. Vi erano andati a confluire passioni e propositi diversi, alcuni onesti. Non era il regno della prepotenza e delle tenebre.[55]

Come dire che la propaganda e l'indottrinamento, anche se massicciamente presenti e pervasivi, restavano in superficie, formalità più che sostanza ('si soffriva per la mancanza di idee e di convinzioni, non già per il tentativo di indottrinarci');[56] inoltre i docenti, che avrebbero dovuto essere i propugnatori dei principi da diffondere, nella maggior parte dei casi non erano idonei per questo compito o lo assolvevano con troppa o troppo poca foga, qualcuno addirittura con scarsa convinzione. Anche la Chiesa assisteva passivamente alla vita scolastica più che parteciparvi in modo effettivo, limitandosi ad occupare il minimo spazio che le era assegnato in quell'ambito,

---

[50] Ivi, p. 304.
[51] Meneghello, *Che fate*, cit., pp. 703-704.
[52] Al racconto degli anni universitari a Padova presso la Facoltà di Lettere e Filosofia è dedicato il sesto capitolo di *Fiori italiani*.
[53] Meneghello, *Fiori*, cit., p. 321.
[54] Ivi, pp. 300-301.
[55] L. Meneghello, *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*. Volume II: *Anni Settanta*, Rizzoli, Milano, 2000, *anno 1976*, pp. 336-339.
[56] Ibidem.

consapevole che ciò che contava ai fini dell'indottrinamento religioso avveniva fin dalla nascita altrove, nelle parrocchie, negli oratori, nei confessionali.

Bisogna tuttavia soffermarsi sulla rielaborazione che Meneghello opera rispetto agli eventi vissuti, e chiedersi se davvero sia possibile affermare che, per rifarsi alla sua espressione, sia il fascismo che il cattolicesimo nella scuola degli anni Trenta 'sembrava venissero spazzati sotto i banchi'. Nel corso delle recenti celebrazioni per il centenario della nascita dello scrittore, Mario Isnenghi,[57] ribadendo quanto sia scoperto in Meneghello il bisogno di lavorare sulla memoria, di pensare, ripensarsi e di narrare le sue esperienze, sottolinea quanto sia stato difficile per lui, come per molti della generazione degli anni Venti, educati fin dalla nascita alla dottrina fascista, uscire da se stesso e trovare un altro se stesso: da una parte l'allievo modello che nel maggio del 1940 vince i Littoriali con il testo *Razza e costume nella formazione della coscienza fascista*,[58] dall'altra il giovane che maturerà la decisione di scegliere la Resistenza[59] sulla scia di Antonio Giuriolo, incontrato per la prima volta proprio nell'estate del 1940.[60] In questo senso è significativo l'interesse che sette anni dopo, in una lettera all'amico Licisco Magagnato, lo scrittore manifesta per un articolo di M. Tagliabue pubblicato su *Stato moderno*, secondo Caputo con buona probabilità riferendosi a quello dal titolo *I giovani non sono giacobini*, in cui si legge: 'I giovani d'oggi non sono radicali: in nessuna direzione, nemmeno di destra. Questo significa che dell'educazione fascista hanno assorbito il cosiddetto realismo, lo spirito di opportunità, non l'estremismo, il radicalismo, lo chauvinismo […] A noi importa segnalare […] come quella rettorica dell'avventura, quello spirito rinascimentale si inserisse a stento sulla nostra prudenza e sulla nostra mediocrità conformiste'.[61] In effetti, 'quella scuola e la cultura che la rifletteva era qualcosa che il fascismo si era limitato a ereditare senza avere la forza di marcarla con una pur perversa impronta propria nel quale si riconoscesse quel grande movimento della Storia che pretendeva di essere'.[62] Tuttavia la storiografia, analizzando i rapporti tra Chiesa e fascismo, ha posto spesso l'accento su come Mussolini vedesse nel cattolicesimo l'*instrumentum regni* attraverso il quale trovare la sua legittimazione,[63] riallacciandosi all'idea

[57] M. Isnenghi, 'Crescere e formarsi al tempo del fascismo', in: *Tragico controvoglia: studi e interventi 1968-2022*, Dueville, Ronzani editore, 2023. L'intervento al Convegno è reperibile al sito: www.youtube.com/watch?v=HO64a9YXpzU.

[58] Ai vincitori il regime offriva l'assunzione presso un giornale, nel caso di Meneghello *Il Veneto*, di Padova, diretto all'epoca da Carlo Barbieri, di cui lo scrittore parla nel sesto capitolo di *Fiori italiani* (pp. 354-361). Il testo con cui Meneghello vinse la competizione, pubblicato poi su *Gerarchia*, e gli articoli usciti su *Il Veneto* tra il 1940 e il 1942 sono acutamente analizzati da Rosanna Morace in «Avevo il senso di sapere soltanto il negativo della risposta, che cos'è una diseducazione», cit., pp. 515-519.

[59] Secondo Pellegrini, per Meneghello 'la Resistenza sarà prima di tutto, dunque, un atto di liberazione, liberazione anche da una cultura autarchica e agiografica' (cit., p. 83).

[60] Isnenghi cita il testo di Mario Mirri (il Marietto de *I piccoli maestri*) *La guerra di Mario*, Roma-Bari, Laterza, 2018, per evidenziare la distanza tra il ritratto di Giuriolo offerto da Meneghello, intriso di ammirazione e commozione, e il racconto dello storico, che si focalizza sull'uomo politico e il partigiano. Ma lo stesso Meneghello anni dopo (1976) in *Bau-sète!* preciserà: 'Oggi mi pare evidente che Antonio vivo non avrebbe potuto continuare a essere a lungo la fonte di ispirazione che era stato in passato per le nostre scelte ideologiche e politiche. Quel tipo di suggestione non ha luogo nella vita ordinaria'. (in *Opere*, cit. vol. II, p. 411).

[61] F. Caputo, «Scusa le chiacchiere, pretesto per stare un po' insieme da lontano». Le lettere di Luigi Meneghello a Licisco Magagnato, in: *«Ma la conversazione più importante è quella con te». Lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974)*, Verona, Cierre edizioni, 2018, pp. 30-31. La lettera in questione è riportata alle pp. 103-109.

[62] A. Guglielmi, 'I Fiori di Meneghello un classico', in: *L'Unità*, 16/09/2007, p. 24.

[63] Su questo aspetto si veda, ad esempio, E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

gentiliana di combattere il positivismo e l'ipotesi di una scuola laica,[64] e ha messo in evidenza come il Concordato del 1929 sia stato anche frutto della 'convergenza di alcuni dei principi fondamentali della pedagogia cattolica e di quella fascista, a cominciare dalla convinzione che educare significa guidare dall'alto, comunicare verità prestabilite'.[65] Come afferma Messina, 'il fascismo cercò di integrare sincreticamente la religione cattolica nello Stato, sia per darsi un contenuto etico e morale, sia per portare efficacemente a compimento il suo progetto pedagogico e totalitario di rivoluzione antropologica: forgiare gli italiani per farne i "romani della modernità"'.[66]

Fiori italiani però ci ricorda che questi dettagli sfuggivano a quasi tutti gli studenti del tempo, che si limitavano ad accettare la scuola come qualcosa di inevitabile, da attraversare più o meno a fatica senza guardarsi intorno.[67] Pochi di loro possedevano gli strumenti per maturare una presa di coscienza rispetto alla propria formazione umana e scolastica e, in ogni caso, anche chi percepiva un senso dietro le parole il più delle volte era destinato a rinunciarvi per mancanza di figure di riferimento ovvero poteva soltanto provare a coltivarlo da sé. Le parole-cose restavano tali, fascismo e cattolicesimo inclusi, ma nell'Italia del ventennio le strade alternative erano comunque precluse. A tale proposito molti anni dopo, nel 1962, al momento di scegliere il titolo del suo primo romanzo *Libera nos a Malo*, avviene in Meneghello 'qualcosa di drammatico (nel suo piccolo), quasi una catastrofe a rovescio', grazie alla quale egli comprende che le parole non dovrebbero ingabbiare le cose ma svelarle con efficacia e immediatezza:

La realtà della cosa non era 'filosofica', era questa: intuitiva, ironica, illuminante... […] posso dire che a partire da quel tempo, e in seguito sempre di più, mi sono reso conto che questo particolare tipo di lavoro letterario, che sentivo di essere in grado di fare, aveva un valore conoscitivo, richiedeva una sua *scholarship* di sostanza […] rispondeva insomma con forza insperata alla mia aspirazione giovanile a capire qualcosa del mondo![68]

La liberazione dalla Cultura Italiana, intrisa di fascismo e cattolicesimo, sembra essersi definitivamente compiuta[69] e sulle sue ceneri nasce una nuova consapevolezza del mestiere di scrittore, come conferma una considerazione dell'11 marzo 1965:

In fatto di lingua -specie scritta ma anche parlata- sento di essermi liberato da scrupoli e paure. Pare che, fatti adulti, si passi il tempo a rimediare ai disturbi contratti in gioventù o a volte

[64] G. Gentile, 'Scuola laica' (1907), in: D. Faucci (a cura di), *Il pensiero politico-pedagogico di Giovanni Gentile*, Firenze, Le Monnier, 1972. Meneghello dimostra di conoscere bene e in un certo senso di apprezzare Gentile, come dimostra una riflessione del 7 giugno 1966: 'Ho pensato a lungo ai primi capitoli del *Sommario di Pedagogia* di G. Gentile […] ho letto con entusiasmo questo libro […] Ho ripensato ora specialmente alla prima, familiare citazione in apertura: "*Noli foras ire*" ecc.. Che cos'è fuori e dentro? Che cos'è l'uomo interiore? Poi naturalmente ho pensato alla verità. Mentre noi guardavamo altrove i significati delle parole sono cambiati.' (in *Le Carte*, vol. I, Milano, Rizzoli, 1999).

[65] T. Tomasi, *Idealismo e fascismo nella scuola italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

[66] A. Messina, 'La religione cattolica nell' «armonico collettivo». L'immagine del cattolicesimo nell'ideologia fascista', in: *Il pensiero storico*, 1, dicembre 2016, pp. 151-169.

[67] Meneghello, *Fiori italiani*, cit., pp. 253-254.

[68] Idem, *Che fate*, cit., p. 700.

[69] Si veda in *Bau-sète!* l'episodio del discorso ufficiale postbellico in piazza dei Signori a Vicenza, dove già emerge l'insofferenza alla retorica fascista e a tutto ciò che essa aveva rappresentato, ma anche la percezione che non sarebbe stato semplice per gli italiani allontanarsene: 'Udii le prime parole: «Quando in cielo s'accende un palpito di stelle…». Mi venne la pelle d'oca e andai via. Un palpito di stelle! Allora, mi dicevo, è stato tutto per niente…Ritiro tutto!' (in *Opere*, cit., vol. 2, p. 403). Anche in un appunto del 21 luglio 1964 relativo ad una conversazione avuta con l'amico Licisco Magagnato sull'eredità del fascismo, Meneghello si chiede: 'i residuati del fascismo e del nazismo non sono all'interno della nostra cultura?' (in *Le Carte*, cit., p. 75).

addirittura nell'infanzia. Che piacere parlare, e sentire che ciò che si parla è lingua, possibile oggetto di studio, chi volesse. Parlare: e scrivere non "come si parla" ma come se si parlasse…".[70]

Un'altra questione è se e in che misura Meneghello riconosca dei meriti alla scuola e, in generale, all'intera educazione dei suoi tempi. Alcuni indizi per provare a rispondere li fornisce lui stesso quando parla della sua 'disposizione a sopravvalutare la cultura intellettuale e il ruolo degli adulti'[71] affermando che 'di essi fu sempre troppo conscio, ipersensibile alla loro presenza. Il fatto che c'erano rendeva quasi obbligatorio sorprenderli, farli stupire. Che è un modo molto efficace di ribadire che tu non sei adulto'.[72] Un atteggiamento che apparteneva non soltanto a lui, ma permeava di sé la mentalità di un'epoca in cui si negava a priori l'idea che si potessero mettere in discussione i ruoli, i principi e le gerarchie familiari e sociali. Adulti da accontentare e lusingare da una parte, che spesso confondevano o terrorizzavano dall'altra, nel migliore dei casi che lasciavano intendere che c'era dell'altro oltre le apparenze ma non era dato loro svelarlo. Naturale che la conclusione a cui S. giunge sia sconsolata: 'Si sente come siamo prigionieri della cultura in cui veniamo allevati. Se a qualcuno capita di uscirne non può quasi credere di aver potuto vivere lì dentro'.[73]

Quest'ultima affermazione genera un'ulteriore domanda, cioè quanto influisca sul giudizio a posteriori di Meneghello essere diventato a sua volta un docente, e per giunta all'estero. È infatti grazie al metodo su cui poggia tutto il suo ragionamento, cioè il continuo interrogarsi, tra passato e presente, su come sia giusto insegnare piuttosto che su quali argomenti farlo, che l'autore stabilisce un proprio canone di educazione, anche alla luce di quanto nel corso della carriera di professore è andato applicando. Lo conferma nel 1987 in *Vicentino di città*, tracciando un bilancio della sua attività di docenza: 'anche come accademico non ho mai voluto inserirmi in una struttura preesistente e *funzionare*. Ho cercato invece di fabbricare a modo mio una struttura [...] è un modo di fare le cose che è dispendioso, ma anche abbastanza interessante'.[74] Si pensi, per contrasto, al già citato don Piero nel cameo in cui, cercando di far capire la sintassi latina ai suoi studenti, 'voleva quasi montare nelle teste con la forza'. E il commento dello scrittore, che pure ne ammira il sapere vivo, 'senza pretese, schietto come la sua vita', ma ne evidenzia il fallimento della foga didattica: 'Ma queste cose più le definisci a uno che non le capisce da solo, e peggio è'.[75] Alla fine, dando per assodato che insegnare è anche un po' recitare, prevale la convinzione che il sapere si trasmette tramite la propria personalità, ma precisando che definire in cosa essa effettivamente consista nel lavoro del docente è un tentativo inutile. Si può semmai constatare che la passione pedagogica ha il limite di esaurirsi in se stessa poiché, per quanto si possa essere degli insegnanti competenti e coinvolgenti, 'non s'impara dalle persone che parlano, in un contesto formalizzato. Nei contesti formalizzati è meglio scrivere. Per quelli che sono portati a occuparsi delle cose scritte'.[76]

Quando infine nell'ultimo capitolo di *Fiori italiani*, Meneghello racconta dell'incontro che lo avrebbe cambiato per sempre con l'antifascista Antonio Giuriolo nell'estate del 1940, ribadisce che il motivo per cui fu lui il suo vero, 'prodigioso e misterioso' maestro è che rappresentava un esempio lampante di unione tra cultura e vita morale, una cultura intesa come 'principio informante del carattere' e che come

[70] Meneghello, *Le Carte*, cit., p. 129.
[71] Idem, *Fiori*, cit., p. 281.
[72] Ibidem.
[73] Ivi, p. 341.
[74] L. Meneghello, *Vicentino di città*. In *Opere*, Vol. II, cit., p. 665.
[75] Ivi, p. 282.
[76] Ivi, p. 290.

tale non può essere insegnata in quanto fatta di un' 'autorevolezza intrinseca'[77] che solo l'esperienza, guidata da saldi principi morali, poteva alimentare: 'ciò che toccava tornava vivo'.[78] Niente toni didascalici né programmi, niente da dimostrare o di cui convincere, solo fatti concreti, fonti dirette, testi sviscerati nei loro significati più profondi: sostanzialmente, il completo annullamento dell'idea di Italia e di cultura che il fascismo aveva cercato di costruire.

Ecco che allora alla questione iniziale su cosa sia effettivamente un'educazione arriva specularmente nell'epilogo la risposta: 'Se in principio gli avrebbe fatto spavento e ribrezzo l'idea di poter diventare 'antifascista', ora quel sentimento s'invertiva e alla fine sarebbe inorridito di essere ancora fascista. Fu un processo esaltante e lacerante insieme: un po' come venire in vita, e nello stesso tempo morire'.[79]

[77] Meneghello, *Fiori*, cit., p. 366.
[78] Ivi, p. 371.
[79] Ivi, p. 381.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 31-47 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc19859 ©
Gabriele M.M. Paleari - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
- Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Dalla Svizzera italiana all'Adriatico orientale
Culture culinarie ai 'margini' dell'italianità

Gabriele Paleari
Nottingham Trent University
g.paleari@gmx.co.uk
https://orcid.org/0000-0001-6925-5202

ABSTRACT
Questo articolo si propone di contribuire a far conoscere l'esistenza di espressioni culinarie autoctone "italiane" al di fuori dei confini dell'Italia attuale e della cosiddetta diaspora italiana. Grazie a quest'ultima, la lingua italiana del cibo e la cucina italiana si sono diffuse in tutto il mondo. Tuttavia, questo saggio non riguarda l'Italia o la diaspora, ma i contesti della Svizzera meridionale, in particolare dei Grigioni, e dei territori costieri dell'Adriatico orientale, come l'Istria, la Dalmazia e le Bocche di Cattaro. Alcune aree non hanno mai fatto parte dell'Italia politica, altre le sono state annesse, come provincie, nel corso del XX secolo. È nel contesto della Svizzera italiana e delle zone costiere dell'Adriatico che si sono sviluppate culture alimentari autoctone simili a quelle italiane. Per arricchire l'analisi delle espressioni culturali sono stati utilizzati approcci fotografici, etnografici e letterari. L'oralità delle interviste contribuisce ad arricchire i dati raccolti con altri metodi. Detto questo, la letteratura e le interviste non permettono di visualizzare espressioni significative come piatti o simboli; una fotografia, invece, può evocare narrazioni.

Parole chiave
cucina; italianità; Svizzera; Adriatico orientale

Introduzione

Questo saggio propone di alimentare la consapevolezza dell'esistenza di espressioni culinarie indigene 'italiane' al di fuori dei confini del Belpaese.[1] I contesti sono quelli della Svizzera sudalpina, dell'Istria, della Dalmazia e delle Bocche di Cattaro. Mentre alcune aree sono state annesse all'Italia, come provincie, nel XX secolo, altre non hanno mai mostrato interesse nei confronti del progetto di creazione dello stato nazionale italiano. Ciò che le accomuna è l'essere ai 'margini' dell'italianistica in senso lato.

Italianità culinarie indigene oltreconfine?

Ci si può chiedere se abbia senso parlare di italianità culinarie in Croazia, Montenegro, Slovenia e Svizzera. Italianità, in fondo, è un termine vago, che si applica al diritto, alla lingua, alla moda, alla cultura 'avanzata', alla politica, al carattere nazionale e al cibo.[2] Cultura è da intendersi non solo nell'accezione di sviluppo intellettuale ma soprattutto come un insieme di pratiche quotidiane, quali sono la gastronomia e l'osservanza di usanze religiose. Quanto all'idea di nazione, mi riferisco a un insieme di persone che si sentono unite in base all'odio che provano per i vicini dei Paesi confinanti.[3] La definizione pare appropriata pensando a quei Paesi che hanno rapporti difficili tra di loro. Questo è il caso di Croazia e Slovenia, a causa di rivendicazioni territoriali reciproche.[4]

Per evitare ambiguità, indico certe espressioni culturali come 'italiane' – per quanto riguarda Montenegro e Svizzera – e italiane, invece, in Croazia e Slovenia, perché in questi due Paesi una parte della popolazione è riconosciuta come 'comunità nazionale italiana'.

Italianità, cucina e lingua non sono proprietà di un Paese. Nondimeno la discutibile equazione Italia = lingua italiana porta a ignorare realtà 'italofone' indigene all'estero. Il concetto di italofonia, però, rischia di restringere l'ambito di ricerca alla lingua. La parola italicità è utile per superare le limitazioni poste da italofono e italiano.[5] Il senso 'italico' di appartenenza non si basa su lingua, cittadinanza e stato. In sostanza, l'italicità è un concetto flessibile e adatto a chi esclude la nazione. Italiche e italici sono collegate/i tra di loro, almeno nelle intenzioni di chi propugna l'italicità, grazie alla Comunità Radiotelevisiva Italofona, che opera particolarmente in Croazia, Slovenia e Svizzera. La novità consta nel distacco dall'Italia concepita nel senso di 'nazione madre'. L'idea di italicità – anche a tavola – svincolata dallo stato nazionale è estensibile alla Svizzera italiana, che non è soggetta politicamente a Roma, ma è in parte inapplicabile a Croazia e Slovenia, dove la dipendenza politica ed economica dall'Italia è ritenuta importante dalla popolazione che si definisce italiana.

C'è chi individua l'italianità nelle pratiche culinarie pre-unitarie.[6] Stando a un'interpretazione ci sarebbe stato un 'Paese culturale' chiamato Italia prima del

[1] Questa ricerca non riguarda l'emigrazione e le colonie. Per quanto concerne le culture gastronomiche e linguistiche della diaspora si veda G. Frosini, 'La cucina degli italiani. Tradizione e lingue dall'Italia al mondo, in: G. Mattarucco (a cura di), *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, Firenze, Accademia della Crusca, 2012, pp. 85-107. Per la gastronomia coloniale si veda S. Cinotto, *Gastrofascism and Empire. Food in Italian East Africa, 1935-1941*, London, Bloomsbury, 2024.

[2] Sull'italianità letteraria si veda K. Pizzi, *A City in Search of an Author. The Literary Identity of Trieste*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 2001, p. 118; per il 'carattere nazionale' si veda S. Patriarca, *Italian Vices. Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

[3] K. Deutsch, *Nationalism and its Alternatives*, New York, Knopf, 1969, p. 3.

[4] Si veda C. Magris, 'Abbiamo bisogno d'un nemico comune?', in: *Neohelicon*, 29, 1 (2002), pp. 187-192.

[5] P. Bassetti & P. Janni (a cura di), *Italic Identity in Pluralistic Contexts. Toward the Development of Intercultural Competencies*, Washington DC, The Council in Values and Philosophy, 2004.

[6] A. Capatti & M. Montanari, *Italian cuisine. A Cultural History*, New York, Columbia University Press, 1999, p. XIV.

1861.[7] Esso era però limitato a una minoranza della popolazione, quella formata da un gruppo di intellettuali che immaginavano un'Italia culturalmente omogenea.[8] Il 'Paese culturale' era precluso alle masse che, in virtù della scarsa alfabetizzazione, non potevano essere consce della loro presunta italianità.

A tal proposito, la scrittrice Roberta Dubac, nel racconto 'La sentinella di Iucchi', che è ambientato nell'Istria degli anni Trenta del XX secolo, quando la regione faceva parte dell'Italia, tratteggia il carattere di una donna di nome Matilde, la quale non era consapevole della sua appartenenza nazionale.[9] Eppure, dopo l'unità d'Italia, si è costruita una narrazione a sostegno dell'idea di appartenenza nazionale facendo leva sull'istruzione di massa. Oggi, da un lato, le culture alimentari vengono sempre più considerate patrimonio immateriale dell'umanità.[10] Dall'altro sono soggette al gastronazionalismo, che si fonda su misure protezionistiche, e al gastronativismo, che riguarda l'uso ideologico del cibo per promuovere idee su chi appartiene a una comunità e chi no.[11] Nel caso italiano, il 'Made in Italy' viene contrapposto al cosiddetto 'Italian sounding'. Escludere per legge l'italianità di ciò che non è prodotto entro i confini dello Stivale rende problematico dimostrare fino a che punto possano essere considerate 'italiane' le gastronomie di regioni poste al di fuori dell'Italia. Inoltre, mentre i processi produttivi sono soggetti alle leggi, le ricette variano di persona in persona. Non solo: mentre in Italia si è sviluppata un'importante industria alimentare nella seconda metà del XX secolo, che ha contribuito a forgiare un'identità culinaria italiana, nelle aree al centro di questo studio ciò non è avvenuto.

Per evitare strumentalizzazioni, propongo di non etichettare la cucina con termini di comodo quali 'nazionale', 'regionale' e 'internazionale', per non dire poi di 'territoriale', che è vago, non avendo il territorio confini precisi. Utilizzo, pertanto, locuzioni quali 'cultura della montagna' nel caso svizzero e 'cultura del mare' in ambito adriatico, non perché le gastronomie locali attingano esclusivamente alle risorse del mare e della montagna − sarebbe falso − ma in quanto influenzate dai traffici di sale e spezie. Difatti, è proprio grazie al commercio attraverso i passi alpini e i porti che si sono potuti sviluppare i piatti realizzati nelle zone montuose e costiere.[12]

Onde arricchire l'analisi delle espressioni culturali, mi sono avvalso di un approccio fotografico, etnografico e letterario, laddove con letteratura prendo in considerazione testi in cui si risolve la distinzione tra realtà e immaginazione.[13] L'oralità delle interviste arricchisce i dati raccolti con altri metodi.[14] Ciò premesso, letteratura e interviste non permettono di raffigurare espressioni significative quali i cibi o i simboli; una fotografia, invece, sa evocare mondi.[15]

---

[7] M. Montanari, 'Prima delle regioni', in: *L'Italia e le sue Regioni*, *Treccani*, www.treccani.it/enciclopedia/prima-delle-regioni_%2528L%2527Italia-e-le-sue-Regioni%2529/ (24 luglio 2024).
[8] J. Breuilly, *Nationalism and the State*, Manchester, Manchester University Press, 1993, p. 96.
[9] R. Dubac, *Chiesa di nessuno*, Fiume, EDIT, 2012, pp. 17-32.
[10] Per il cibo come patrimonio culturale immateriale si veda A. Campanini, *Il cibo. Nascita e storia di un patrimonio culturale*, Roma, Carocci, 2019, pp. 20-25.
[11] Si veda M. Fino, A. Cecconi & A. Bezzecchi, *Gastronazionalismo*, Busto Arsizio, People, 2021 e F. Parasecoli, *Gastronativism. Food, Identity, Politics*, New York, Columbia University Press, 2022.
[12] Si pensi alla pesteda, un insaporitore a base di sale, pepe e spezie diffuso nei Grigioni e in Valtellina.
[13] L. Polezzi, *Resiting Genre. A Study of Contemporary Italian Travel Writing in English Translation,* tesi di dottorato University of Warwick, 1998, p. 273.
[14] K. Dewalt, B. Dewalt, *Participant Observation*, New York, AltaMira, 2011, p. 8.
[15] R. Coover, 'Working With Images, Images of Work. Using Digital Interface, Photography and Hypertext in Ethnography', in: S. Pink, L. Kürti & I. Alfonso (a cura di), *Working Images. Visual Research and Representation in Ethnography*, Abingdon, Routledge, 2004, pp. 185-203.

Culture alimentari di montagna nella Svizzera sudalpina

Fig. 1: Grigioni italiano (fonte: Google Maps)

La foto dello stambecco che propongo racchiude in sé simboli politici e culinari del Grigioni italiano, con cui si indicano solitamente tre regioni oppure quattro valli sudalpine – evidenziate nella cartina – in cui l'italiano è lingua ufficiale.[16] L'ungulato simboleggia il Cantone dei Grigioni, nella Svizzera sudorientale.

Da oltre un decennio, per promuovere il turismo, le campagne pubblicitarie sfruttano l'immagine di due stambecchi parlanti, Gian e Giachen, che si esprimono nello svizzero-tedesco dei Grigioni. Curiosamente, comunque, l'animale simbolo di un intero cantone, che rappresenta gli ideali di caparbietà e libertà, si era praticamente estinto; in seguito, fu reintrodotto di contrabbando dall'Italia.[17] Lo stambecco che ho fotografato fu collocato nel 2003 a Castasegna, in Bregaglia, che è una valle alpina compresa tra l'Engadina a est e l'Italia a sud nonché a ovest. Allora si festeggiavano i duecento anni dall'unione con la Svizzera. Ciascun comune ricevette in dono una copia di una scultura raffigurante uno stambecco, come quello di Castasegna, un paesino ora parte del comune di Bregaglia. In seguito l'opera d'arte fu pitturata dai bambini della valle, che è divisa tra Italia e Svizzera.

[16] Le foto prive di indicazioni sono dell'autore.
[17] A. Platz, intervista etnografica, 2011.

Fig. 2: Stambecco, Castasegna

Per celebrare la vicinanza tra i due stati sono stati scelti i colori delle bandiere nazionali e quelli di Castasegna – l'oro del castagno e dei frutti.[18] La scultura fu posta a ridosso della linea di confine, dove un tempo c'era un cancello, in seguito sostituito da un ponte pedonale smilitarizzato. Le due opere, ponte e stambecco, indicavano l'amicizia, pur nel rispetto delle diverse appartenenze statali. Il simbolo del castagno è fondamentale per capire la cultura culinaria della Val Bregaglia svizzera. Il frutto autunnale viene essiccato dopo la raccolta. Una parte delle castagne è lavorata dal mulino locale e trasformata in farina.[19] Successivamente, si realizzano piatti salati come gli *gnocchettìn da castegna* e i *pizzocal da Soi* [pizzoccheri di Soglio] nonché specialità che uniscono dolce e salato, come le *castegna da calendamärz*.[20]

Quest'ultima specialità, a base di castagne, pancetta, pepe e panna, si prepara nella Bregaglia svizzera in occasione del Calendimarzo, che è una festa sentita in Engadina, a Mesocco (nel Moesano) e in Valposchiavo.[21] La ricorrenza è meno conosciuta in Italia, sebbene ci siano scuole nelle vicine Valchiavenna e Valtellina – che per tre secoli furono baliaggi della Repubblica delle Tre Leghe – dove l'usanza è ancora viva.[22] Nelle valli italiane, ai primi di marzo, le scolaresche festanti girano con i campanacci per invitare l'erba a risvegliarsi dopo l'inverno.[23] Sebbene il piatto sia conosciuto anche nella Bregaglia italiana e in Valchiavenna, almeno in ambito domestico, in Lombardia la specialità non è associata al calendimarzo.[24] Viste alcune somiglianze nelle pratiche culinarie, si potrebbe forse parlare di culture gastronomiche retiche ma non dell'esistenza di un presunto 'sentimento etnico retico' a cavallo tra Svizzera e Italia.[25]

Fig. 3: Castegna da calendamärz
(foto: Bregaglia Engadin Turismo)

Probabilmente, a ogni modo, date le differenze politiche tra i due Paesi, sarebbe più accurato parlare di

[18] Ringrazio Lucia Pedroni di Bregaglia Engadin Turismo per i suggerimenti.
[19] Ringrazio Gian Andrea Scartazzini, titolare del Molino Scartazzini, per le informazioni.
[20] Ringrazio Danilo Nussio per l'interessamento e Alice Giacometti per avermi fornito l'immagine.
[21] A. Andreetta, comunicazione via WhatsApp, 2024.
[22] S. Barbusca, comunicazione via WhatsApp, 2024.
[23] Calendimarzo/calendamarzo non c'è sul *Grande Dizionario Storico della Lingua Italiana (GDLI)*. Il vocabolario Treccani registra la voce, limitatamente all'uso dell'antica Roma.
[24] Ringrazio la signora Elisabetta Lisignoli di Piuro della segnalazione. Comunicazione telefonica, 2024.
[25] A.D. Smith, 'History and National Destiny. Responses and Clarifications', in: M. Guibernau & J. Hutchinson (a cura di), *History and National Destiny. Ethnosymbolism and its Critics*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 200.

una ‘cultura della montagna’, che risente dei vincoli affettivi tra la gente delle Alpi retiche di confine e soprattutto dell’amore verso la castagna. A tal proposito, a Castasegna si trova il più vasto castagneto d’Europa; vi si coltivano quattro varietà: ensat, lüina, marun e vescuv. La castagna è il simbolo di una valle alpina politicamente nonché dal punto di vista confessionale orientata verso la Svizzera tedesca e l’Engadina. Il castagno, che un tempo era fondamentale per la sopravvivenza, si è adattato alla morfologia della Bregaglia e ha contribuito in maniera determinante a rimodellarne il paesaggio e le culture alimentari.[26] La valle ha l’italiano come lingua ufficiale e la popolazione è a maggioranza riformata.[27] In virtù delle differenze politiche e confessionali, ritengo che la locuzione ‘cultura della montagna’, che riflette la geografia e le colture locali, sia più appropriata di ‘cultura italiana’, che ha un tocco irredentista.

L’aspetto religioso ha contribuito a escludere la Bregaglia svizzera dall’idea di ‘Paese culturale’ che si è sviluppata nella vicina Italia. In generale, le valli del Grigioni italiano, a detta di una parte dei suoi abitanti, sono ‘marginali [anche] perché chius[e] verso la Svizzera e a sud da una frontiera non naturale’.[28] Conseguentemente suggerisco l’espressione ai margini, poiché si tratta di regioni poco considerate in italianistica. Ciononostante, si parla di Svizzera italiana, che viene sovente, ma inappropriatamente, utilizzata per riferirsi al solo Canton Ticino.

Fig. 4: Canton Ticino (fonte: Google Maps)

A questo riguardo, ci si potrebbe interrogare su come definire la cucina ticinese. Si corre il rischio di interpretare per comodità una cultura alimentare secondo una narrazione irredentista, che mira a considerare tutto ciò che è collocato a meridione delle Alpi come ‘geograficamente italiano’, confondendo la geografia fisica con quella politica, ispirandosi alle mire espansionistiche di stampo risorgimentale. L’irredentismo politico italiano in Svizzera non ha mai messo radici nei Grigioni.

Non fu così in Ticino nei primi decenni del Novecento, quando alcuni sindacalisti italiani emigrati provarono a fare propaganda grazie alla diffusione del periodico L’Adula, ‘strenuo difensore dell’italianità del Ticino’.[29] La retorica irredentista ebbe

[26] Per una panoramica della cucina bregagliotta si veda E. Salis, M. Picenoni & F. Willi, *La nossa storia*, Meilen, S. Alloatti, 2015.
[27] Il protestantesimo arrivò principalmente dall’Italia attuale. Grazie alla riforma si diffuse il volgare toscano. Ciò detto, le lingue parlate in loco includono, tra le tante, il bregagliotto (di Sottoporta e Sopraporta), lo svizzero-tedesco e il tedesco.
[28] A. Platz, intervista etnografica, 2011.
[29] M. Marcacci, ‘L’irredentismo, tra malesseri ed equivoci’, in: R. Fibbi, M. Marcacci & N. Valsangiacomo (a cura di), *Italianità plurale. Analisi e prospettive elvetiche*, Locarno, Dadò, 2023, p. 130.

il suo apice nel ventennio fascista, quando si diceva che l'Italia dovesse estendere i confini nazionali per includere la Svizzera fino a Coira, la capitale grigionese.[30] C'è chi si è spinto oltre, includendo i territori sudalpini in una fantomatica 'repubblica italiana agraristica'.[31]

Proprio per evitare di riproporre interpretazioni irredentiste, che fanno leva sulla retorica nazionalista e su quella dei micro-nazionalismi regionali, eviterei di etichettare la cucina dei cantoni svizzeri Ticino e Grigioni ricorrendo agli aggettivi 'regionale', 'lombarda' e 'italiana'.[32] Oltretutto, il concetto di gastronomia regionale è la proiezione di una comunità, quella regionale, immaginata al pari della nazione.

Culture gastronomiche di confine oltre le bandiere

Se le culture alimentari, come gli stambecchi, superano i confini, i simboli politici possono creare divisioni tra stati. Se è vero che nessun singolo tipo di simbolo caratteristico del nazionalismo ha avuto la durata e l'intensità d'uso della bandiera, è altrettanto vero che la scelta di utilizzare bandiere per rappresentare lingue e cucine è una consuetudine che divide.[33] Il fatto che ciò sia considerato 'normale' è indice di quanto non ci si renda conto della politicizzazione delle espressioni culturali.

Questo vale per l'idea di italianità, che non appartiene a nessuno e non dovrebbe quindi essere rappresentata da una bandiera. Lo stesso andrebbe detto dell'estensibilità dell'aggettivo lombardo – che ha connotazioni politiche – con cui si cerca di descrivere lingue e gastronomie eterogenee. Lo scrittore svizzero e italiano Grytzko Mascioni (1936-2003) proponeva il concetto di 'aura italiana'.[34] Mascioni, a proposito di culture letterarie delle aree poste al di fuori della Penisola, tra Alpi e Adriatico orientale, scrisse un saggio su bandiere e confini, in cui faceva riferimento alla cultura alpina valtellinese come la meno lombarda tra quelle della regione italiana.[35] Non aveva tutti i torti, osservando le architetture di area retica; il legame transfrontaliero è ancora più evidente in cucina.

Le culture alimentari valtellinesi e valchiavennasche sono simili a quelle grigionitaliane, sebbene con le solite variazioni che si riscontrano ovunque, di famiglia in famiglia. Talvolta, però, come nel caso delle *castegna da calendamärz* bregagliotte, certe consuetudini sono circoscritte a una porzione di una valle, in questo caso collocata in Svizzera. Pertanto, è lecito chiedersi se si possa definire italiana la gastronomia del Grigioni italiano. La risposta non la si può dare a priori ma chiedendo alla popolazione del posto. Sulla mia strada ho incontrato chi descriveva la propria cultura come svizzera, persino quella alimentare, salvo poi definirsi di lingua italiana.

Nei Grigioni, contrariamente al Canton Ticino, che ha 'sviluppato forme inedite e piuttosto strabiche o schizofreniche di italianità',[36] oggi non c'è avversione all'Italia, mentre in passato c'era una certa ostilità.[37] In base a una lettura approfondita delle interviste etnografiche che ho condotto in Valposchiavo tra il 2010 e il 2024, ci si rende conto che la popolazione locale interagisce costantemente con gli abitanti di una

[30] Per un'analisi storica dell'irredentismo in Svizzera si veda I. Brosi, *Der Irredentismus und die Schweiz*, Basel, Brodbeck-Frehbner, 1935.
[31] G. Vignoli, *I territori italofoni non appartenenti alla Repubblica italiana. Saggi giuridici, storici ed economici*, Milano, Giuffrè, 1995.
[32] Il noto cuoco del Quattrocento Maestro Martino, che era originario della val di Blenio, nella Svizzera attuale, viene definito anacronisticamente come italiano, svizzero, comasco o ticinese a seconda dei casi.
[33] W. Smith, 'National Symbols', in A. Motyl (a cura di), *Encyclopedia of Nationalism*, San Diego, Academic Press, 2001, volume 1, p. 522.
[34] M. Buogo, *L'aura italiana*, Roma, Il Veltro, 1995, pp. 7-13.
[35] G. Mascioni, 'Tra bandiere e frontiere. Saggio (o frammento) di un'autobiografia marginale', in: *Versants*, 6 (1984), pp. 85-100.
[36] M. Marcacci, 'Un'italianità a senso unico?', in: N. Valsangiacomo & N. Scaffai (a cura di), *À l'italienne. Narrazioni dell'italianità dagli anni Ottanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, p. 185.
[37] C. Lardi, intervista etnografica, 2011.

Fig. 5: Poschiavino (foto: La Torre)

porzione dell'Italia di confine, almeno per quanto riguarda il cibo. In questo ambito un ruolo importante, al di là di ricette simili come quelle di pizzoccheri e sciatt, per citare solo due delle specialità più note, è quello che ricopre il vino che, come si evince dalla fotografia, unisce la Rezia italiana e quella elvetica. Ed è una fonte di reddito.

La singolarità della bottiglia di nebbiolo è nell'etichetta, che riassume in poche parole gli intrecci tra due valli politicamente divise. Poschiavino indica il nome di un vino, quello di un fiume, che nasce in Svizzera e confluisce nell'Adda, in Italia, e pure quello di un abitante di Poschiavo. Il vino, prodotto in Italia e imbottigliato da gente poschiavina in Svizzera, stando all'etichetta, 'unisce popoli e [abolisce i] confini'. Sorge spontaneo chiedersi se la denominazione di origine controllata di un nebbiolo, che è regolata dalla legge, basti a definire un vino come italiano anche perché, fino a pochi anni fa, i vini prodotti vicino al confine, al di fuori della Svizzera, erano considerati di fatto elvetici.[38]

Quanto detto poc'anzi sugli intrecci a cavallo della frontiera vale anche per i pizzoccheri, il piatto che meglio rappresenta Valposchiavo e Valtellina. Questi prodotti possono essere interpretati come simboli di una 'cultura della montagna' piuttosto che di una cultura nazionale. Il produttore del Poschiavino si esprime in termini di *Doppelbürgerschaft*.[39] La cittadinanza, che per definizione esclude chi non ne è in possesso, crea però divisioni, il 'noi contro gli altri'; non produce cultura essendo un documento. Il lavoro che porta alla produzione vinicola grazie ai terrazzamenti e ai muri a secco, che caratterizzano il versante retico valtellinese, ha contribuito in maniera determinante a modellare il paesaggio. Ed è un lavoro di montanari per montanari, a prescindere dalla nazionalità italiana o svizzera. La nazionalità in questo caso è irrilevante nel contribuire a forgiare le abitudini a tavola. Non va dimenticato che si tratta di una cultura alimentare che affonda radici, sapori e saperi in epoche in cui concetti quali nazione, Italia e Svizzera non avevano i significati attuali o, addirittura, non esistevano affatto.

Il vino è inoltre simbolo di potere economico. Si stima che circa un terzo della produzione vinicola valtellinese sia di proprietà grigione.[40] Storicamente, il mercato di riferimento dei vini valtellinesi era quello grigionese, ora svizzero. I legami storici sono forti. Questo perché per tre secoli, dal 1512 al 1797, la Valtellina e i contadi di Bormio e Chiavenna furono baliaggi grigionesi. Dai passi alpini controllati dai Grigioni passavano le spezie che da Venezia giungevano a nord delle Alpi.

Proprio con la Serenissima i Grigioni ebbero rapporti privilegiati, almeno fino al 1766, quando circa 7.000 grigionesi riformati, parecchi dei quali pasticcieri, furono espulsi dalla città lagunare; molti si stabilirono a Trieste.[41] Si parla dei rapporti tra la città giuliana e Vienna per quanto riguarda la cultura del caffè. In realtà, grazie alla tolleranza accordata dall'imperatore Giuseppe II d'Austria ai protestanti, la colonia

[38] Si veda S. Roncaglia, 'Vites. Voci e vini transfrontalieri', in: *Mitteilungen Kulturforschung Graubünden*, (2021), pp. 16-18. Dal 2022 il vino proveniente da fondi della zona di confine è soggetto a dazio se la quantità supera i 30 ettolitri. Si veda *Weblaw*, www.lex.weblaw.ch/lex.php?norm_id=631.01&source=SR&lex_id=100262&file=it-pdf_file_a.pdf (20 dicembre 2024).
[39] Ossia di doppia cittadinanza. G. Zanolari, conversazione non registrata, 2024.
[40] 'I vignerons poschiavini […] producono un terzo dei 3 milioni e rotti di bottiglie […] rossi importanti come sassella, grumello, inferno'. Si veda A. Tini (a cura di), *Voci del Grigioni italiano*, RSI Rete Uno (21 ottobre 2011).
[41] A. Collenberg, 'Triest', *Lexicon Istoric Retic*, www.e-lir.ch/e-LIR___Lexicon.2945.450.0.html (24 luglio 2024).

grigione a Trieste si sviluppò, contribuendo alla diffusione della cultura del caffè nella città di San Giusto. A inizio Ottocento più della metà delle botteghe triestine era gestita da svizzeri grigionesi.[42] La ricchezza prodotta dal commercio ha poi permesso a questi ultimi, una volta rientrati in patria, di trasformare piccoli borghi di montagna in paesi travestiti da città, come nei casi di Poschiavo e della Bregaglia, con palazzi sontuosi in stili eclettici, favorendo in seguito lo sviluppo del turismo culturale nelle due valli sudalpine.

Culture alimentari di mare: Istria e Dalmazia

Fig. 6 (fonte: Unione Italiana, Fiume)

A sud di Trieste si trovano due regioni geografiche costiere note come Istria e Dalmazia, le cui culture culinarie da un lato riflettono le pratiche quotidiane di una popolazione eterogenea, quella che un tempo formava la Jugoslavia; dall'altro evocano italianità linguistiche e gastronomiche. In quest'ultimo caso, il fenomeno non è da ascrivere alla moda del 'cibo italiano', quanto al fatto che, nelle zone costiere e in quelle dell'immediato entroterra di Croazia e Slovenia, è presente una popolazione che si identifica linguisticamente e, in parte, politicamente con l'Italia. Gli studi che riguardano questa popolazione, che è una minoranza con circa 30.000 appartenenti, sono marginali in italianistica, in virtù delle geografie politiche. Le Comunità Nazionali Italiane sono luoghi fisici e spirituali. I membri le frequentano per stare insieme, parlare in italiano o nelle lingue romanze locali e organizzare attività culturali per attirare un pubblico più ampio. Detto ciò, a scanso di equivoci, contrariamente a certe narrazioni nazionali croate e slovene, la presenza storica delle comunità è da considerarsi italiana quanto quella dell'Italia stessa.[43]

[42] D. Kaiser, *Fast ein Volk von Zuckerbäckern? Bündner Konditoren, Cafetiers und Hoteliers in europäischen Landen bis zum 2. Weltkrieg*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1985, p. 27.

[43] Le comunità italiane della Slavonia, nella Croazia orientale, sono costituite dai discendenti di immigrati provenienti dalle montagne del bellunese, che avrebbero colonizzato la regione nel corso del XIX secolo. Ci sono pure comunità italiane di origine trentina in Bosnia, che però non godono degli stessi diritti accordati a quelle di Slovenia e Croazia. Si veda G. Vignoli, *Gli italiani dimenticati. Minoranze italiane in Europa*, Milano, Giuffrè, 2000, pp. 259-274.

Istria

Prendendo in considerazione la penisola istriana, che è divisa politicamente tra Croazia, Italia e Slovenia, si ritiene comunemente che le maggiori influenze linguistiche e culinarie siano state quelle friulane, triestine e veneziane; a queste si sono aggiunte quelle provenienti da altre aree dell'impero austroungarico − caratterizzate dalla presenza di lingue germaniche e slave − e da quello ottomano.[44] La Serenissima ha monopolizzato il commercio del sale marino e il mare ha plasmato le abitudini alimentari delle aree affacciate sull'Adriatico orientale e dell'entroterra. Se l'Austria fautrice dello sviluppo industriale è ricordata per la modernizzazione, Venezia nell'immaginario collettivo istriano richiama l'abbondanza di cibo:

> Co' San Marco governava
> se cenava e se disnava.
> Coi Francesi, brava gente,
> se disnava solamente.
> Ma con questi di Lorena,
> non si disna, non si cena.[45]

Saggezza popolare a parte, la ricchezza arrivava dal mare. Benché i Balcani abbiano due facce, 'una rivolta al mare e l'altra continentale, [quest'ultima] […] subisce sempre, in modo più o meno evidente e intenso, l'influsso del mare'.[46] Una delle differenze rispetto all'Italia attuale è che le regioni costiere adriatiche orientali hanno fatto parte dello stato italiano unitario solo per un breve periodo, grossomodo tra le due guerre mondiali.[47] Tuttavia, prima che la zona facesse parte dell'Italia politica, le comunità romanze costituivano la maggioranza della popolazione urbana, che era quella economicamente più abbiente e propensa al commercio. La sua cucina era ed è tuttora aperta al mare pur sfruttando le risorse della terra. Nonostante gli sconvolgimenti politici del XX secolo, che hanno portato allo svuotamento e al ripopolamento parziale di alcune regioni, ancora oggi gli influssi 'italiani' e 'veneziani' sono evidenti.

I romanismi lessicali presenti nei menu e nei nomi delle sagre testimoniano come le culture alimentari 'italiane' si siano conservate, a dispetto dei cambiamenti demografici dovuti alle forti migrazioni; anzi, come dirò più avanti, nel contesto bocchese, talvolta, la popolazione immigrata ha fatto suoi usi e costumi locali, almeno a tavola. Sebbene la maggior parte di chi si identificava con l'Italia abbia abbandonato le terre in cui risiedeva in due fasi, solitamente note con il nome di esodo giuliano-dalmata, la cucina ha mantenuto la sua impronta 'veneziana'.[48]

L'Adriatico, su cui si affacciano 'mondi distinti e interconnessi', è un crogiuolo di usanze eterogenee.[49] Ciononostante, c'è la tendenza a generalizzare e a chiamare

---

[44] S. Cergna, 'Ricette vallesi con testi in dialetto istrioto di Giovanni Obrovaz', in: *Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno*, Rovigno, 2020, volume L, n. 1, p. 430. La culla della cucina istriana non sarebbe tanto da ricercare a Venezia o a Vienna quanto nei territori soggetti alle amministrazioni veneziane e austriache. Si ipotizza che uno dei maggiori influssi sia stato quello da imputare alla forte immigrazione dalla Carnia nel XVI secolo. Si veda F. Lukež & T. Ujčić (a cura di), *Chi sgiònfo chi afamà. Sull'alimentazione in Istria*, Pola, Museo archeologico dell'Istria, 2012, p. 12.

[45] Ivi, p. 26. Lorena si riferisce agli Asburgo.

[46] A. Sbutega, 'Il Montenegro tra Adriatico e Balcani', in: S. Trinchese & F. Caccamo (a cura di), *Rotte adriatiche. Tra Italia, Balcani e Mediterraneo*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 43.

[47] Con l'eccezione del Montenegro, che è stato amministrato dall'Italia tra il 1941 e il 1943.

[48] L'esodo in realtà si verificò a più riprese: prima in Dalmazia e nelle Bocche di Cattaro al termine della Grande Guerra, successivamente a Fiume e in Istria in seguito agli accordi internazionali siglati nel 1947. Le CNI attuali sono costituite dai discendenti di coloro che decisero di rimanere, i cosiddetti rimasti.

[49] A. Riccardi, 'Europa adriatica. Rotte e percezioni nella storia e nella cultura del mare comune', in: Trinchese & Caccamo (a cura di), *Rotte adriatiche*, cit., p. 15.

gli abitanti della ex Jugoslavia con il termine 'slavi', un termine non di rado usato in modo spregiativo nella forma *sciavi*, ovvero servi, per definire persone e tavole al contempo simili, diverse e composite a livello politico, religioso e linguistico. Si propende poi a utilizzare il concetto, altrettanto non ben definito, di cucine 'regionali' onde superare le divisioni su base nazionale. Ciò detto, le culture culinarie sono etichettate come germaniche, italiane e slave, senza per altro spiegarne i criteri di appartenenza. Non è chiaro che cosa renda una cucina nazionale o regionale, ancor meno territoriale, dato che non si conoscono i confini del territorio. Probabilmente sarebbe più corretto parlare di influssi dovuti alle migrazioni di massa dalle aree interne dell'ex Jugoslavia, un fenomeno che spiega l'onnipresenza di *ajvar* e *ćevapčići* nei menu dei ristoranti.[50]

Il riduzionismo nazionale è fallace poiché è impossibile attribuire un grado di regionalità o di nazionalità a specialità che hanno tanti nomi pur ispirandosi a preparazioni simili. Questo vale per il brodetto o *brodet* di pesce, che unisce a tavola e linguisticamente le due sponde adriatiche. Per non dire poi della cosiddetta pinza pasquale, un dolce che Pellegrino Artusi menziona, ma di cui non fornisce la ricetta.[51] La specialità, che è conosciuta in Italia con il nome di pinza di Pasqua alla triestina o, più semplicemente, pinza triestina, è diffusa in Croazia – nella forma 'pinca' – e viene preparata pure nelle Bocche di Cattaro, di cui parlerò più avanti.[52] Il dolce pasquale rappresenta una cultura culinaria trasversale che non si presta, tuttavia, a classificazioni vaghe e capziose come quelle nazionali, regionali o territoriali.

La trasversalità è estensibile al nome di un pasto, la merenda o marenda. In tedesco con Marende/Marenda ci si riferisce a una consuetudine pomeridiana diffusa soprattutto in Tirolo, così come in Italia e Svizzera.[53] Localmente, però, merenda indica il primo pasto della mattina. In Istria, Dalmazia e Bocche di Cattaro, merenda, più spesso marenda, è principalmente un pasto abbondante servito tra le dieci e le undici della mattina.[54] Da una lettura cursoria del romanzo *Sindrome da frontiera* di Aljoša Curavić, che è ambientato in Istria e che narra le vicende di un apolide durante il processo di disgregazione della Jugoslavia nell'ultimo decennio del XX secolo, emerge che l'ora della merenda è un rito apprezzato da chiunque, a prescindere da appartenenze confessionali o nazionali:

> Il cibo, malgrado il nome Istra, non era proprio istriano. Piatti pesanti e unti. Troneggiava il *pasulj*, fagioli bolliti alla serba. Il padrone era uno sloveno dell'entroterra. Le cameriere serbe e bosniache […]. Rari gli albanesi, visto il proliferare di pasticcerie kosovare. Siccome il mangiare, anche se pesante, non era poi così male, la mattina all'ora di merenda l'Istra era frequentata un po' da tutti […]. Sloveni, italiani, bosniaci, serbi. Una sorta di satellite pacificamente staccatosi da quel pentolone che era la Jugoslavia.[55]

[50] L'*ajvar* è una salsa a base di peperoni e melanzane. I *ćevapčići*, invece, sono polpettine di carne grigliata di origine turca.
[51] P. Artusi, *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*, Milano, BUR, 2020, p. 672.
[52] A. Giaquinto, *I dolci in famiglia*, Bracciano, Tipografia romana, 1914, p. 176. Localmente la pinza/pinca è nota come *sirnica*, *maslenka*, *pogača*, *slatki kruh*, *turta*, *uskršnji kruh* e *uskrsna pogača*. In Austria la chiamano *Osterpinze*, in Baviera e in Svizzera *Osterfladen*.
[53] 'Lo storico istituto della merenda, che tradizionalmente scandiva la metà della mattina, e la metà del pomeriggio,' si riferisce al 'meritato ristoro («merenda» è dal latino mereo e significa «ciò che si deve meritare») durante il lavoro o lo studio' (M. Montanari, *Il riposo della polpetta e altre storie intorno al cibo*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 166).
[54] Nelle Bocche di Cattaro anche di pomeriggio e di sera. *Marendin* è il nome di un pasto serale leggero. Si veda V. Mandić, *Bokelian cuisine*, Podgorica, Bay of Boka Kotorska, 2009, p. 167.
[55] A. Curavić, *Sindrome da frontiera. I ricordi di uno sconosciuto*, Firenze, L'autore libri, 2003, p. 18.

La merenda è un'espressione culturale che sta a cuore soprattutto a quella parte della popolazione istriana che si definisce italiana e agli esuli istriani:

> Merenda? Sì, mi ricordo della merenda. Quando ero giovane i miei nonni la facevano, certo, e questo significava alzarsi presto alle sei per andare nei campi e lavorare quando il sole era ancora basso. La prima colazione non era niente di che, caffè caffelatte con pane, oppure la polenta avanzata con un po' di latte. C'era, ma alle dieci c'era la merenda e la merenda era una cosa seria, nutrimento, proteine, prosciutto, frittata, sicuramente frittata o frittata con prosciutto, asparagi, formaggio, salame, un tozzo di pane e anche un bicchiere di vino. Il pranzo si serviva un po' più tardi, dovendo lavorare tra l'una e le due. Il pranzo era il pasto principale della giornata e si intendeva un pasto cucinato, pasta fatta in casa, alcune proteine, quindi c'era il pollo, il coniglio, molte verdure, pasta, sicuramente gnocchi, fuži, di tutto quando faceva più freddo, minestra, minestra con salsiccia dentro. E naturalmente la sera la cena era molto più leggera, verso le sei o le sette; e di solito c'era un'insalata con magari un uovo sodo, magari dei fagioli cotti. Quindi la merenda era importante ed era una sorta di grande pausa tra il duro lavoro della prima mattina e il pranzo. Dopo il pranzo era difficile tornare nei campi, quindi la maggior parte del lavoro veniva svolto al mattino.[56]

Oggigiorno, si è portati a considerare la merenda/marenda un'istituzione croata. Attribuzione nazionale a parte, la popolarità del pasto, un tempo diffuso tra i lavoratori portuali, ora ha una dimensione turistica; la sua fortuna è probabilmente da ascrivere al commercio marittimo. Sicché è lecito parlare di una cultura di mare, non perché i piatti serviti siano necessariamente a base di pesce, ma poiché le pratiche quotidiane, di cui la merenda/marenda è simbolo, sono state forgiate grazie agli scambi nel 'mare dell'intimità' costituito dall'Adriatico, che è da sempre la via di comunicazione più importante di una regione con reti stradali e ferroviarie poco estese.[57]

Benché le culture culinarie siano influenzate dal mare esistono vivande prettamente di terra. Il caso dell'ombolo istriano, che è anche conosciuto in Istria e a Venezia come nombolo (lombata di maiale), è significativo.[58] L'ombolo, che si mangia soprattutto d'inverno e il giorno di Pasqua, è fatto con un taglio di carne pregiata. Lo si prepara alla brace o scottandolo con l'olio.[59] Sotto forma di salume, infine, è diventato un prodotto industriale istriano. L'ombolo era diffuso a livello 'regionale' prima ancora che l'Istria, o una parte di essa, diventasse una contea croata. A partire dall'indipendenza della Croazia nel 1992, in Istria si è sviluppato un 'forte senso d'identità regionale' per differenziarsi dal resto del Paese.[60]

In un contesto in cui coesistono diverse lingue ufficiali e dove i partiti politici nazionalisti non sono predominanti, il regionalismo è diventato un tratto distintivo dell'Istria, o almeno della parte croata della penisola, sul piano linguistico e culinario. Non è un caso che localmente si sia affermato il concetto linguistico di istroveneto – un termine di comodo – inteso come idioma, non certo uniforme, parlato in una vasta zona che spazia dalla Slovenia costiera al Carnaro. Non esiste, però, una sola lingua o un solo simbolo istriano. Per lo stesso motivo per cui coesistono altre lingue romanze e slave a livello locale anche a tavola non c'è uniformità. E così l'Istria odierna è una regione dove le cucine di terra a base di tartufi, fusi, minestre e prosciutti sono diffuse quanto quelle di mare, in cui alici, acciughe, sardoni, sarde, sardelle si consumano

[56] L. Bastianich, comunicazione via WhatsApp, 2024.
[57] B. Bravetti, *L'Adriatico non è frontiera*, Ancona, Affinità Elettive, 2005, p. 23; P. Matvejević, *Mediterranean. A Cultural Landscape*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 14.
[58] La forma nombolo è attestata a Bale/Valle d'Istria e a Venezia.
[59] Ringrazio Mario Visentin per le informazioni sulla preparazione dell'ombolo.
[60] J. Ashbrook, *Buying and Selling the Istrian Goat. Istrian Regionalism, Croatian nationalism and EU enlargement*, Brussels, Peter Lang, 2008, p. 58.

fresche, conservate sotto sale o con metodi conosciuti come il 'savor' o 'saor' e il 'cesame'.[61]

L'ombolo assurge a simbolo della cucina istroveneta nei racconti, pubblicati nella raccolta *Chiesa di nessuno*, di Roberta Dubac. Dubac scrive in italiano, ma la sua prosa alterna termini istroveneti che indicano pietanze a parole croate, slovene, ciacave e caicave. 'Saba e Mitz' è un racconto ambientato a Buje/Buie e dintorni, nella regione istriana croata, durante gli anni '60 del Novecento; Mitz è un asino parlante che tiene compagnia a Saba, il suo proprietario. In quel periodo, in un'Istria svuotata dall'esodo degli italiani, cominciarono ad affluire gli immigrati provenienti dal resto della Jugoslavia. Per Dubac le influenze assumono la forma di pietanze nuove: Mafalda, un'italiana d'Istria, '[s]i è sposata a *'sto* bosniaco che ha portato a Buie le sue ricette speciali di *cevapcici*'.[62] La carne che Mafalda prepara, l'ombolo istriano, ora 'gareggia' con i *ćevapčići* di suo marito. In realtà, l'ombolo, come altri prodotti di origine animale, non è 'minacciato' da potenziali concorrenti quanto da scelte dietetiche. Sta di fatto che è un simbolo culturale istriano.

Dalmazia

Gli studi sull'alimentazione danno importanza al valore simbolico del cibo.[63] Tuttavia, nella quotidianità, scegliere cosa mangiare è sovente frutto di decisioni contingenti più che di riflessioni identitarie.[64] I simboli culinari, comunque, sanno evocare sensazioni uniche, come nel caso del maraschino, originario della Dalmazia, una lunga e stretta striscia di terra compresa tra l'Istria a nord e il Montenegro a sud, delimitata dalle montagne quasi fino alla costa, isole incluse.[65] Il liquore prende il nome dalla marasca, una ciliegia dal colore rosso acceso e dal sapore acidulo. Inizialmente la produzione era concentrata nelle campagne non lontane da Spalato, la Split attuale. A quei tempi non c'erano ancora gli stati nazionali italiano e croato. Pertanto, parlare di italianità o croaticità di un prodotto è anacronistico. Il maraschino è diventato un simbolo della discordia in nome della nazione nel corso del Novecento.

Quantunque si ipotizzi che la bevanda si producesse nei conventi in epoche remote in quel di Zara, la Zadar odierna, la fabbricazione su scala industriale iniziò nel XVIII secolo. A inizio Ottocento due aziende dominavano il mercato: Drioli e Luxardo. Istriana di origine la prima, genovese la seconda. La Drioli, che era la fabbrica più antica di maraschino, dopo la Seconda guerra mondiale riaprì l'attività in Italia, che però cessò nel 1974. La Luxardo dal 1947 produce in Italia. E così il simbolo culinario zaratino per eccellenza è diventato, spostandosi nei Colli Euganei, un'espressione culturale in esilio. La distilleria Luxardo a Zara venne parzialmente distrutta dalle bombe nel corso della Seconda guerra mondiale. Alcuni membri della famiglia furono

[61] M. Vocci,'Il vento della *Coga de Noze* sulle vele della Barca dei Sapori', in: Lukež & Ujčić (a cura di), *Chi sgiònfo chi afamà*, cit., p. 33. Il cesame, localmente anche 'sesàm', è un 'sugo composto da cipolla rosolata in padella (non soffritta) spruzzata poi con vino bianco o in alcuni casi aceto. Con questo sugo si condiva il pesce fritto' (S. Dubac, comunicazione via WhatsApp, 2024).
[62] Dubac, *Chiesa di nessuno*, cit., p. 83.
[63] Sull'importanza simbolica del cibo si veda A. Warde, *The Practice of Eating*, Cambridge, Polity, 2016, p. 50.
[64] L'idea che il consumo alimentare sia influenzato dal valore simbolico di un prodotto è stata oggetto di critiche. Si veda A. Warde, S. Cheng, W. Olsen & D. Southerton, 'Changes in the Practice of Eating. A Comparative Analysis of Time-Use', in: *Acta Sociologica*, 50, 4, 2007, pp. 363-385. Per quanto concerne la sopravvalutazione della funzione simbolica del cibo si veda N. Neuman, 'On the Engagements With Social Theory in Food Studies. Cultural Symbols and Social Practices', in: *Food, Culture, & Society*, 22, 1 (2019), p. 80.
[65] F. Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, London, Collins, 1972, volume 1, p. 56.

uccisi dopo la conquista titina nel 1944 e la fabbrica fu confiscata per ordine del tribunale penale jugoslavo nel 1945.[66]

In seguito alla nazionalizzazione, la Maraska attuale, il cui motto aziendale è *tamo gdje priča počinje* [là dove inizia la storia], prese il posto della Luxardo.[67] Entrambe le aziende affermano nell'etichetta di produrre il maraschino originale dal 1821, anno di fondazione della Luxardo. Pertanto, nel 2021, in occasione del secondo centenario dalla fondazione, a Zara, il primo ministro croato Andrej Plenković si complimentò con la nuova proprietà bosniaca della Maraska per l'anniversario della fabbrica croata; un gesto anacronistico dato che il sito produttivo un tempo dei Luxardo, poi Maraska, è chiuso da oltre un decennio e, dal 2024, ospita un hotel di lusso.

Fig. 7: Maraschino originale dal 1821 per Maraska (fonte: UnderTheLabel) e Luxardo (foto: Luxardo)

La cosa interessante è che guerre ed espropri non hanno portato alla cessazione della produzione del maraschino. Inoltre, diversamente da quanto sostenuto dalle narrazioni nazionali, nemmeno le grandi migrazioni, che pure hanno apportato cambiamenti linguistici notevoli, hanno contribuito alla perdita delle abitudini a tavola in Dalmazia. Contrariamente alla cucina, la lingua dalmatica si è estinta a fine Ottocento; l'italiano e il veneziano da mar sono parlati da una esigua minoranza nel XXI secolo.[68] Nondimeno, la lingua croata locale è permeata di romanismi e i nomi delle pietanze 'tradiscono' sovente origini romanze.[69]

[66] E. Giuricin & L. Giuricin, *La comunità nazionale italiana. Documenti (1944-2006)*, Rovigno, UI-UPT-CRS, 2008, volume 2, p. 79.
[67] *Priča* in croato significa letteralmente 'racconto'.
[68] Sull'estinzione del dalmatico si veda L. Bloomfield, *Language*, Chicago, University of Chicago, 1984, p. 61.
[69] A Dubrovnik/Ragusa circola una battuta sulla presunta purezza della lingua croata locale: '*Ođe smo se inkontrali da diskusamo o problemu purifikacije naše madre lingua od fureštijeh termina*' ['Qui ci siamo incontrati per discutere il problema della purificazione della nostra lingua madre dai termini forestieri']. Ringrazio Maja Mikula della segnalazione.

Culture culinarie di mare dei *bonkulovići* bocchesi[70]

Il timore che alcune culture alimentari possano scomparire è diffuso tra la popolazione delle Bocche di Cattaro, nell'odierno Montenegro. Queste si presentano come un insieme di cinque o sei bacini uniti da canali più stretti. Non si tratta di una baia, come la denominazione inglese attuale, Kotor Bay, pare suggerire in modo ingannevole. Jules Verne, nel Mathias Sandorf, utilizza l'espressione 'bouches de Cattaro', una locuzione che ancora sopravvive nella forma locale 'Boka [Kotorska]'.[71] L'aggettivo 'Kotorska' deriva da Kotor, un'antica città portuale nota, in italiano, con il nome di Cattaro. Kotor/Cattaro si trova a una trentina di km dal mare aperto. Quella bocchese è principalmente una cultura di mare, specie a tavola. Infatti, secondo un proverbio locale, 'se metti un dito nel mare sei legato con tutto il mondo'.[72] Non che le vivande di terra non siano importanti. La sagra delle castagne, come la *kostanjada* di Stoliv/Stolivo, ne è la riprova.

Eppure, si avverte una certa chiusura da parte dei bocchesi, particolarmente nei confronti delle espressioni culturali dei *furešti*, ossia di quelle persone che si sono insediate nelle Bocche di Cattaro ma che provengono dalle montagne serbe e montenegrine. Tra i membri della Comunità degli Italiani di Cattaro, che è ancora più marginalizzata dall'italianistica rispetto alle realtà di Istria e Dalmazia, si teme che l'influsso delle 'genti della montagna' possa portare a una perdita linguistica e a un imbarbarimento delle ricette, laddove per esempio i piatti di mare vengono appesantiti con ingredienti delle cucine dell'entroterra.[73] C'è chi la pensa diversamente. Alcuni simboli della bocchesità culinaria, come per esempio la pinza/pin[i]ca o fugaza/fugaca pasquale, pur di matrice cattolica, sono diventati patrimonio comune anche delle persone non originarie delle Bocche o di altre confessioni:[74]

Fig. 8: Pin[i]ca o fugaca bocchese (foto: Andrea Basci)

[70] Nella forma 'Bonkulovich' in veneziano da mar. Veneziano 'bon' + italiano 'culo'. Il termine non è considerato volgare e indica i buongustai.
[71] 'Il n'est pas de plus curieux endroit en Europe, et peut-être dans tout l'Ancien Continent, que cette disposition, à la fois orographique et hydrographique, qui est connue sous le nom de Bouches de Cattaro' (J. Verne, *Mathias Sandorf*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1885, p. 435).
[72] A. Belan, intervista etnografica, 2014.
[73] A. Dender, intervista etnografica, 2014. Il bocchese è un idioma con una forte componente veneziana e italiana ma di matrice slava.
[74] Fugaca deriva dal veneziano fugaza.

La *pinca* o *fugaca* si mangia sia nelle famiglie ortodosse montenegrine sia montenegrine serbe. Ma siccome [queste] sono venute a vivere a Cattaro, piano piano col tempo hanno accettato un po' della nostra cultura e della nostra tradizione cattolica, sempre collegata con Venezia, con la cultura mediterranea. Così adesso in ogni casa, per quelli che festeggiano naturalmente la Pasqua, si mangia la *pinca* […]; la ricetta è sempre quella. Ci sono modifiche, naturalmente. Ma sempre la stessa ricetta si utilizza. Le Pasque non coincidono sempre. Succede che, per esempio, la Pasqua cattolica [sia] a fine aprile, quella ortodossa [a] inizio maggio; qualche volta succede lo stesso giorno. Dipende dal calendario, naturalmente, ma è sempre la tradizione. Quando parliamo di mangiare, la cucina bocchese diventa quasi unica per i cattolici e per gli ortodossi, perché convivono da secoli qua insieme. Cattaro era la città dei cattolici. Sì, [a partire] dal 1657 [si insediano] i primi ortodossi che vivono a Cattaro. Provengono proprio dalla valle di Grbalj, che è la valle che apparteneva amministrativamente [parlando] alla città di Cattaro. Erano agricoltori, lavoravano per i cattarini. E poi piano piano venivano a vivere in città. Così possiamo parlare di questi ortodossi che provengono da Grbalj, che sono serbi, ortodossi, montenegrini e ortodossi dal Montenegro. La nostra storia dei Balcani, specialmente del Montenegro, questo Montenegro attuale, è molto complicata. È molto difficile spiegare questa relazione tra montenegrini, ortodossi, bocchesi; ma [è] sempre interessante.[75]

I cattolici un tempo costituivano la maggioranza della popolazione bocchese; oggi sono una sparuta minoranza, che si identifica come 'croata' o 'italiana'. L'italianità è un modo di vivere di una minoranza che avverte ancora forti legami linguistici e confessionali con quell'area che un tempo era nota come Golfo di Venezia. Non c'è dubbio che le culture culinarie leghino gli abitanti di questo lembo di terra a quelli della sponda occidentale adriatica. Le *pjatance*, ossia le pietanze dei bocchesi, sono quelle di un popolo di *bonkulovići*, ossia di buongustai, che ama festeggiare mangiando specialmente a sbafo, anzi *ala maka* o *alamaka*.[76] Tant'è vero che la locuzione *papalada ala maka*, ossia pasteggiare a ufo, è utilizzata per riferirsi a banchetti gratuiti aperti al pubblico.[77] I bocchesi amano la loro storia veneziana, che rievocano annualmente con i riti del carnevale, della *sensa*, ossia dello sposalizio con il mare, e della *fašinada*.[78]

La Repubblica della Serenissima ebbe il suo epilogo a Perast/Perasto, nelle Bocche di Cattaro, nel 1797. Localmente il fatto non è mai stato dimenticato; come non è stato eliminato dalla memoria collettiva bocchese l'amore per un certo senso d'italianità. A scanso di equivoci, in ogni caso, mentre le CNI di Croazia e Slovenia concepiscono la loro italianità in senso politico, nelle Bocche di Cattaro 'sentirsi italiani, sentirsi amatori della cultura italiana, roman[z]a' non implica un senso di appartenenza nazionale verso l'Italia.[79] Essere italiani o, forse, meglio ancora 'italiani', è un modo di intendere la propria diversità culturale, che si nutre del mare, in un Montenegro altrimenti montanaro il quale, contrariamente ad altri Paesi che lo circondano, è fondato sulle diversità linguistiche, religiose e alimentari.

[75] D. Fabian, comunicazione via WhatsApp, 2024.
[76] Dal toscano 'a macca'.
[77] I. Jovanović, A. Vitić-Ćetković & C. Baker-Clark, 'Gastronomic Festivals and Celebrations on the Montenegrin Coast. Promoting Multicultural Heritage through Traditional Foodways', in: C. Man Kong Lum & M. de Ferrière le Vayer (a cura di), *Urban Foodways and Communication. Ethnographic Studies in Intangible Cultural Food Heritages Around the World*, London, Rowman & Littlefield, 2016, p. 111.
[78] Si tratta di una processione annuale di barche legate o 'fasciate' insieme, da cui deriva il nome del corteo, che ha permesso di costruire un'isola artificiale a forma di nave nel corso dei secoli. Sull'isola è stata eretta la chiesa della Madonna dello Scalpello.
[79] A. Belan, intervista etnografica, 2014.

Conclusione

Le culture gastronomiche delle aree adriatiche e alpine si sono evolute in maniera simile a quelle della Penisola. Comunque, se è lecito parlare di culture 'italiane', l'appartenenza ad altri Paesi evidenzia pure pratiche culinarie divergenti da quelle dell'Italia attuale, a partire dalle festività, in occasione delle quali si preparano pietanze come le *castegna da calendamärz* bregagliotte. Ciò vale anche per l'abbondante merenda/marenda mattutina, che è una consuetudine poco diffusa in Italia.

Pertanto, è indubbio che le appartenenze politiche differenti incidano sulle divergenti abitudini alimentari. Quando cambiano stati e leggi, lo fanno anche le consuetudini. Dunque, anziché utilizzare l'espressione 'cultura gastronomica italiana', ritengo che sia più opportuno utilizzare termini quali culture del mare e della montagna, poiché le geografie segnano lo sviluppo di certe pratiche. Nondimeno, oltre agli scambi commerciali e ai legami storici, le regioni hanno in comune l'essere ai margini delle narrazioni sulle culture 'italiane'.

Se l'espressione 'Paese culturale' fosse spogliata dell'accezione politica e dei simboli ideologici, rappresentati da miti e bandiere, probabilmente Ticino, Grigioni, Istria, Dalmazia e Bocche di Cattaro potrebbero essere considerati sotto la lente di un'aura italiana, per rifarmi a Mascioni, che contempla la diversità politica. Infine, se il concetto di gastronomia italiana non fosse vincolato all'ideologia che ha portato alla creazione dello stato unitario nel Belpaese probabilmente si potrebbe parlare di italianità culinaria perfino nelle regioni prese in esame *cum grano salis*, onde evitare prese di posizione nazionaliste.

REVIEWS
RECENSIONI
RECENSIES

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 51-52 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc23089 © Sarah Bonciarelli - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Da simbolo di identità nazionale ad icona pop

Recensione di: Fulvio Conti, *The ultimate Italian. Dante and a nation's identity*, London/New York, Routledge, 2023, IX + 230 p., ISBN: 9789052017877, € 120,00 (hardback).

Sarah Bonciarelli
Universiteit Gent / Université libre de Bruxelles
sarah.bonciarelli@ugent.be / sarah.bonciarelli@ulb.be
https://orcid.org/0000-0002-5678-281X

Il libro di Fulvio Conti, tradotto in inglese da Patrick John Barr, si inserisce all'interno di una tradizione di studi che esplorano il ruolo centrale di Dante Alighieri nella costruzione dell'identità culturale e nazionale italiana. Conti, professore di Storia contemporanea presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'Università degli Studi di Firenze, ci offre uno sguardo su Dante che va al di là del suo lascito letterario per coglierne il ruolo di figura simbolica e dalla valenza identitaria e politica.

Conti sottolinea come uno degli aspetti più sorprendenti e allo stesso tempo stimolanti per uno studioso sia non tanto e non solo l'interesse che Dante e la sua opera generano da secoli tra gli esperti del settore, ma - aspetto meno ovvio- l'estrema popolarità del suo lavoro e della sua figura tra un pubblico ampio e non necessariamente preparato a cogliere gli aspetti tecnici dell'opera dantesca. Altrettanto sorprendente è la capacità di Dante e del suo mito di sopravvivere a cambiamenti storici, politici attraverso il tempo fino a diventare nel periodo del tardo Settecento e inizio Ottocento un simbolo dell'identità italiana, colui che aveva visto arrivare prima di altri la nascita della nazione. Durante il Risorgimento Dante diventa un'icona politica, utilizzata dai movimenti per l'Unità d'Italia come una figura capace di incarnare l'idea di un'Italia unita, "risvegliata" dal sonno della divisione e della polverizzazione dei singoli stati regionali. Nel 1865 viene organizzata una commemorazione nazionale del poeta che coinvolge varie città in cui Dante aveva trascorso del tempo durante la sua esperienza di esilio.

L'aspetto straordinario sottolineato da Conti è che si tratta proprio della prima grande commemorazione nazionale della giovane Italia unita dove Dante viene descritto come un uomo in grado di combattere con la penna e con la spada per l'unificazione del paese. La forza dell'immagine di Dante nel contribuire alla costruzione identitaria del paese in formazione viene dalla sua vita personale - ha preso parte in prima persona alla battaglia di Campaldino del 1289 - il suo impegno

politico per la città di Firenze che gli è costato l'esilio e il suo contributo alla formazione di una lingua nazionale che ne fa un simbolo unico di coesione.

Ed è proprio a partire dalle celebrazioni del 1865 che il mito di Dante trae nuova linfa per rimanere molto forte verso la fine dell'800 e l'inizio del 900. Il fascismo si è appropriato poi della figura di Dante che diventa un simbolo di forza, identità nazionale e religiosità, ed è utilizzato per promuovere il progetto politico e culturale del regime. Il regime fascista, in occasione di eventi come il *Centenario della morte di Dante* nel 1921, organizza manifestazioni ufficiali che esaltano la figura del poeta. Le celebrazioni di Dante vengono accompagnate da discorsi ufficiali che sottolineano il suo ruolo di "padre della nazione", e diventano l'occasione per promuovere i valori fascisti. Durante questi eventi, si cerca di rafforzare l'immagine di Dante come un "precursore" del fascismo, una figura in grado di ispirare la rigenerazione della nazione italiana sotto il Duce. Bisognerà aspettare poi la caduta del regime per veder scemare quel nazionalismo che aveva circondato la figura di Dante e per lasciare spazio all'orgoglio per un poeta simbolo della patria, che ha dato un contributo fondamentale alla formazione della lingua e della cultura e che ne ha consentito la circolazione a livello internazionale.

Merita a mio avviso un'attenzione particolare, seppur non si tratti dell'aspetto centrale del saggio, lo spazio dedicato da Conti all'impatto visivo-iconografico a partire dal secondo dopoguerra. L'immagine di Dante viene riprodotta sulle banconote, sulle monete, sui francobolli, che come ricorda Federico Zeri citato anche nel libro, sono la forma più concisa e concentrata di propaganda anche grazie alla loro capacità di penetrare diversi strati sociali e di essere oggetto di un uso collettivo, e contribuiscono a fare del poeta un vero e proprio simbolo di italianità. È a partire dagli anni '60 che Dante viene spogliato definitivamente di quel valore politico e della funzione di costruzione di un'identità italiana e diventa icona di massa superando i confini nazionali.

Il cinema, la pubblicità, i cartoni animati, i fumetti, i videogames, le canzoni si appropriano di Dante, della sua opera, e della sua iconografia. La lista di opere e prodotti editoriali e comunicativi ispirati a Dante è infinita e Conti ne offre una selezione molto attenta ed emblematica citando, solo per fare un esempio, le famose letture di Roberto Benigni che riempiono per anni piazze e teatri con un'interpretazione nuova ed efficace della Commedia di Dante. Lo stupore generale deriva, come ci ricorda Umberto Eco citato da Conti, dall'idea che la poesia sia appannaggio di colti intellettuali quando invece si tratta della più popolare delle arti, che si è sviluppata per essere recitata ad alta voce e per passare grazie alla tradizione orale da una generazione all'altra. Ci chiediamo in chiusura se non sia stato proprio l'Inferno di Dante, oggetto della maggior parte delle letture di Benigni, con la sua violenza, la sua potenza narrativa, con la sua capacità di dipingere immagini con le parole, ad aver alimentato soprattutto negli ultimi decenni il mito dantesco e ad aver nutrito più di qualunque altro scritto l'immaginario mondiale intorno al poeta e alla sua opera rendendolo celebre in maniera trasversale e consentendogli di superare i confini nazionali.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 53-54 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc22780 ©
Bram de Klerck - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Flemish and Dutch painters in Southern Italy

Review of: Giovanna Capitelli, Tania De Nile & Arnold Witte (eds.), *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli* (Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome, vol. 73), Rome, Edizioni Quasar, 2023, 328 p., ISBN: 9788854913431, € 65,00.

Bram de Klerck
Radboud Universiteit
bram.deklerck@ru.nl
https://orcid.org/0000-0003-3418-6854

Much has been written about artistic relationships between Italy and the Netherlands during the Early Modern period. From at least the fifteenth century onwards, works by Netherlandish painters were avidly collected and commissioned in Italy, and artists themselves travelled south. Studies on this mobility have long focused mainly on North and Central Italy, but since the 1970s there has also been art-historical interest in the Flemish and Dutch presence in the Viceroyalty of Naples and the Kingdom of Sicily. We now know more about the careers and production of painters such as Aert Mijtens, called Rinaldo Fiammingo, who was born in Brussels, worked in Naples and L'Aquila, and eventually died in Rome in 1602; Dirck Hendricksz Centen, or Teodoro d'Errico, who hailed from Amsterdam and died there but made a career in Naples for about three decades from 1574 onwards; and the prolific Matthias Stom, documented in the 1630s and 1640s in Naples and Sicily.

These artists number among the protagonists of *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli*, a collection of papers delivered at a symposium organised by the Royal Dutch Institute in Rome (KNIR) in 2018, in collaboration with Calabria University and the RKD – Netherlands Institute for Art History in The Hague. The book, edited by Giovanna Capitelli (Roma Tre University), Tania De Nile (University of Rome 'Tor Vergata') and Arnold Witte (University of Amsterdam), contains an introduction and essays by nineteen contributors, most in Italian but with two in English. The editors' introduction acknowledges the upheaval in the specialised literature on Dutch and Flemish art and artists in Southern Italy and emphasizes that, although many studies on the subject have been published, *sguardi a volo d'uccello* in the field remain scarce. This rich and informative volume does not attempt to be that much desired general overview. Rather, it aims to be 'a bibliographic and methodological navigational instrument' in the field.

A rather disparate array of contributions covers a range of subjects and approaches. Apart from a discussion of some late-fifteenth-century panels in Naples, the focus is on the sixteenth and seventeenth centuries. The contributors concentrate

on painters and paintings (and one tapestry), with the exception of Loredana Lorizzo's description of Dutch and Flemish engravers in Naples, of whom the most important are Martin van Buyten around 1620, and Albertus Clouwet half a century later.

Questions of historiography and context are addressed via discussions of the sources and documentation of Netherlandish artists' mobility in Southern Italy (Giovanna Sapori) and Dominicus Lampsonius's collection of poems in praise of Flemish painters (1572) and its reception in Southern Italian art literature (Barbara Mancuso and Valter Pinto). Two papers on art patronage, one concerned with the possible role of meridional cardinal-bishops as agents between Rome and their hometowns (Arnold Witte), the other with the Capuchin Order in late-sixteenth-century Sicily (Vincenzo Abbate), present valuable contextual information but discuss specific works of art (by Dirck Hendricksz and Hector Crucer, respectively) almost as an afterthought. A bit anomalous in the context of this volume is Marije Osnabrugge's reconstruction of possible innovations introduced in Naples by Louis Finson and Matthias Stom in paintings including the female nude.

Several authors follow the more object-based art-historical path by concentrating on reconstructions of certain artists' production in Southern Italy, creating useful overviews that often include rediscovered archival data, new attributions, and hitherto unpublished works by painters like the abovementioned Aert Mijtens in Rome and Naples (Luca Pezzuto) as well as in Basilicata (Mauro Vincenzo Fontana); the workshop practices in Naples and Calabria of the Mechelen-born Cornelis de Smet, called Cornelio Ferraro (who died in Naples in 1592), his collaborator Wenzel Cobergher, his pupil Pietro Torres, and his son Cesare Smet (Stefano De Mieri and Pierluigi Leone de Castris); the activities of Dirck Hendricksz Centen in Calabria (Tania De Nile), Gaspar Hovic, a native of Oudenaarde who would die in Bari in 1627, and his Flemish colleagues in Apulia (Francesco Lofano).

Other chapters treat more specific themes. Panayotis Ioannou elucidates artistic and personal relationships between Flemish expatriates and the Greek-Italian painter Belisario Corenzio during the latter's stay in Naples around 1600. Gert Jan van der Sman presents an accurate revaluation of Matthias Stom's artistic development, from his probable beginnings in Antwerp (not Amersfoort as traditionally believed) to his career in Rome and Naples. Giuseppe Porzio draws attention to a newly discovered artistic personality from Stom's circle, the anonymous *Maestro delle scene bacchiche*. Letizia Gaeta takes up an older argument, clarifying that a Neapolitan but clearly Flemish-inspired panel of the *Archangel Michael with saints and commissioners* (Naples, Capodimonte) should in all probability be considered a reflection of first-hand knowledge of Hans Memling's famous *Last Judgement* altarpiece now in Gdańsk. This indicates artistic mobility in the less common south-north direction if indeed the painting should be related to Neapolitan artist Giovanni di Giusto, who went to Bruges to learn from Flemish painters. In-depth analyses discuss individual works: a huge canvas of the *Crucifixion* by Aert Mijtens in the church of San Bernardino in L'Aquila (Michele Maccherini), and, appropriately defined *fuori contesto*, a tapestry once part of a mythological Meleager series (ca. 1675) made in Brussels by Jan Leyniers II, which came to Gerace in Calabria probably only in the 1730s or 1740s (Giovanna Capitelli).

This handsomely produced volume presents summarizing analyses of established knowledge and new material. As far as attributions and artistic interrelationships are concerned, there is sometimes an unfortunate tendency towards enumeration, especially where reference illustrations are lacking. Those included, however, offer reproductions of striking paintings by e.g., Mijtens, De Smet, and Stom (some having been restored recently) but also works of lesser artistic quality. Frequently they appear to be in rather deplorable condition, attesting to a neglect that, due to studies like those collected in this book, is beginning to be rectified.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
Incontri
ISSN 0169-3379

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 55–57 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc23737 ©
Paola Nigro - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Forme del minuscolo
L'immaginario entomologico nella cultura italiana

Recensione di: Daniela Bombara & Ellen Patat (a cura di), *Epifanie entomologiche. Gli insetti nella cultura italiana*, Market Harborough, Troubador Publishing, 2023, 398 p., ISBN: 978180514182-2, £ 16.95.

Paola Nigro
Università degli Studi di Salerno
pnigro@unisa.it
https://orcid.org/0009-0004-2334-4743

Epifanie entomologiche. Gli insetti nella cultura italiana, a cura di Daniela Bombara ed Ellen Patat, rappresenta un intervento critico originale e ben documentato nel panorama degli studi italiani contemporanei. Nato da una sessione del convegno AATI (Cagliari, 2018) e successivamente ampliato in un numero speciale della rivista *Filološki pregled*, il progetto si è evoluto fino all'attuale configurazione editoriale, che riunisce ventuno contributi in tre lingue (italiano, inglese e francese), e si articola in due sezioni: 'Entomologie letterarie' e 'Proliferazioni entomologiche nelle arti'.

L'intento dichiarato nella prefazione e nell'introduzione al volume è quello di interrogare la funzione simbolica, estetica e allegorica dell'insetto nella tradizione culturale italiana, evitando letture esclusivamente naturalistiche. L'insetto, spesso marginale nell'immaginario culturale e oggetto di rappresentazioni ambivalenti, diventa qui una figura attraverso cui esplorare tensioni simboliche, sociali e discorsive legate a temi come il corpo, la metamorfosi, l'ordine e il disordine, la memoria, la marginalità.

La sezione letteraria apre con due contributi dedicati a Dante. Leonardo Canova analizza la ricorrenza di insetti e artropodi nella *Commedia*, soffermandosi in particolare su vespe, mosche e api, impiegate a fini simbolici e cosmologici, secondo una logica di contrapposizione tra disordine infernale e armonia celeste. Rinaldo Nicoli Aldini amplia il discorso alla lessicografia entomologica medievale, soffermandosi sul termine *entomata*, e proponendo una lettura filologica delle occorrenze entomologiche nelle opere dantesche minori. I due saggi, complementari per impostazione metodologica, riconoscono nell'entoma un elemento chiave che riflette sia i valori morali che i significati religiosi propri dell'architettura del poema.

Roberta Maugeri si concentra sulla sporadica ma significativa presenza degli insetti nel *Decameron*, connotata da una funzione prevalentemente sanzionatoria: tafani e vespe agiscono come agenti moralizzatori all'interno di uno spazio narrativo segnato dal contrasto tra armonia e disordine. Contributi successivi, ad esempio quello di Michele Comelli su *Le api* di Giovanni Rucellai, approfondiscono la dimensione sociale e politica dell'insetto, recuperando il modello virgiliano e la sua rielaborazione nel contesto umanistico mediceo. L'insetto, in questi casi, agisce come figura retorica di una civiltà strutturata gerarchicamente e fondata su valori quali operosità e coesione.

Particolarmente rilevanti risultano i saggi dedicati alla dimensione erotica e ambigua dell'insetto: Chiel Monzone analizza le pulci poetiche di Domenico Tempio come figure liminali tra desiderio e repulsione, mentre Patrizia Bettella propone una lettura entomologica della poesia barocca femminile, analizzando specificatamente la figura di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia. L'insetto si rivela così veicolo efficace di una riflessione sul corpo, la sessualità e sulle modalità culturali con cui la letteratura rappresenta tali temi.

Ampio spazio è dedicato al Novecento: Ellen Patat esplora nell'opera di Gozzano la funzione simbolica della farfalla, vero e proprio *leitmotiv* biografico e letterario, associandola a motivi crepuscolari di transitorietà e decadenza, estetismo fragile, ironia malinconica. Marianna Nespoli analizza il romanzo *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino, esempio di scrittura fortemente visionaria e allegorica per criticare la norma sociale borghese e il ruolo tradizionalmente assegnato alla donna; nel contesto dell'opera, il codice entomologico si rivela funzionale a esprimere la percezione della domesticità nel senso di universo claustrofobico, meccanico, oppressivo. Salvatore Pugliese, in uno dei saggi più originali del volume, evidenzia come la letteratura di guerra e memorialistica (Gadda, Rigoni Stern, Lussu) utilizzi la figura del pidocchio per rappresentare concretamente la degradazione fisica e morale del soldato. Luca Danti analizza l'opera di Gadda come un sistema aperto alla proliferazione entomologica, in cui l'insetto assume un ruolo speculativo e strutturale nella riflessione sul caos dell'esistenza e la crisi del soggetto.

Altre analisi approfondiscono il complesso simbolismo del minuscolo essere nella prosa novecentesca: Diego Varini legge Bianciardi come entomologo satirico della modernità, mentre Remo Castellini studia la poetica naturalista di Cardarelli in relazione ad un paesaggio dove l'insetto costituisce una presenza significativa. Elisabetta Convento legge i racconti buzzatiani del *Bestiario* come spazi di inquietudine e ambiguità, osservando come il "perturbante" si annidi nel dettaglio entomologico. Davide Italia ricostruisce un articolato sistema semantico nell'opera di Calvino, in cui gli insetti assumono via via valori di violenza (*Il sentiero dei nidi di ragno*), alienazione (*La formica argentina*), leggerezza (*Il cavaliere inesistente*) e incomunicabilità (*Palomar*). Chiude la sezione Cristiano Bedin, con un'attenta lettura di *Uomini, boschi e api* di Mario Rigoni Stern; nell'opera la figura dell'ape diventa emblema di una vita in armonia con la natura e di una resistenza etica alla modernità consumistica.

La seconda sezione del volume, dedicata alle 'Proliferazioni entomologiche nelle arti', estende l'indagine a linguaggi non letterari: teatro, cinema, musica, videogiochi. L'analisi di Daniela Bombara individua un'immagine sonora ibrida di insetto-macchina nella narrativa di Pirandello e Cena, sintomo di una modernità invasiva e disumanizzante; in altri casi il suono entomico esprime violenza o un senso di profonda alienazione. Stefania La Vaccara esplora la costellazione entomologica nel teatro di Franco Scaldati, dove mosche e farfalle agiscono come elementi di un simbolismo duale: decomposizione o creazione, morte e vita. Armando Rotondi analizza la trasposizione scenica della figura del Grillo parlante in diverse riscritture teatrali di *Pinocchio*, con particolare attenzione alla coreografia contemporanea di Jasmin Vardimon.

Roberto Russi studia un adattamento operistico della *Metamorfosi* kafkiana ad opera di Silvia Colasanti (musiche) e Pier Luigi Pier'Alli (libretto), interrogando le dinamiche della transcodificazione musicale. David El-Kenz offre una lettura del film *Phenomena* di Dario Argento; qui l'insetto assume centralità narrativa e simbolica, contribuendo ad elaborare un'estetica dell'alterità. Chiude il volume Francesco Toniolo con un saggio sul videogioco *Don't Make Love* di Dario D'Ambra, nel quale una coppia di mantidi antropomorfe mette in scena il conflitto tra istinto e sentimento, aprendo a una riflessione sul postumano e sull'interattività come forma espressiva.

Il volume si distingue per coerenza metodologica e ampiezza prospettica. L'approccio transdisciplinare permette di coniugare approccio filologico, teoria letteraria, *media studies* ed ecocritica, restituendo un'immagine stratificata e non scontata della figura entomologica nella cultura italiana. L'apparato paratestuale – con riassunti bilingui e una prefazione dello studioso Eric C. Brown, autore del noto *Insect Poetics* (2006) e figura di riferimento nel campo della *Cultural Entomology* – ne facilita la fruizione anche in un contesto internazionale.

Epifanie entomologiche non si limita a raccogliere casi di studio eterogenei, ma avanza un'ipotesi di lettura complessiva: l'insetto emerge come figura liminare e polisemica, in grado di mettere in discussione categorie consolidate come il bello, il razionale, l'umano. Il volume offre strumenti preziosi sia per la ricerca specialistica che per la didattica universitaria, consentendo di progettare percorsi tematici trasversali tra letteratura, ecologia e studi visuali. Senza indulgere in toni programmatici, la silloge di saggi costituisce quindi un valido supporto per chi voglia indagare le modalità attraverso cui il 'minore' e il marginale agiscono nei dispositivi simbolici della cultura italiana, offrendo una pluralità di percorsi che attraversano generi, periodi storici e media.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 59-61 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc19390 ©
Florian Schaffenrath - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Humanist Warriors
Susanna de Beer's New Book on the Battle for Rome

Review of: Susanna de Beer, *The Renaissance Battle for Rome. Competing Claims to an Idealized Past in Humanist Latin Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2024, 262 pp., ISBN: 9780198878902, £ 80.00.

Florian Schaffenrath
Universität Innsbruck
florian.schaffenrath@uibk.ac.at
https://orcid.org/0000-0002-5838-6650

At the end of the fourth book of the epic poem *Hesperis* (Hesp. 4,495–610) by Basinio da Parma (1425–57), the hero of the poem, Sigismondo Malatesta, visits Rome to speak with Pope Eugene IV. After the negotiations, the hero takes a walk through the city: he visits various monuments and reflects on the true glory that only literature can bring. This brief episode contains numerous motifs repeatedly associated with Rome in humanist poetry: the claim to power of the Pope residing in Rome, the guarantor of an empire that was predicted to be eternal and a place with significant ruins that prompt reflections on how eternal fame can be acquired.

Passages such as this one from the *Hesperis* are extremely common and vary in detail in Neo-Latin literature. The book to be discussed here by Susanna de Beer makes it possible to understand and embed such passages and their individual aspects in their respective contexts: The 'idea of Rome' was so powerful and charged in (Italian) humanism that numerous authors seized upon it, writing either for or against Rome, whether as insiders (in Rome) or outsiders, affirming or bitterly criticizing Rome. This led to a veritable literary battle, a 'battle for Rome'. De Beer skillfully presents an overview of this often confusing battlefield. After a general introduction in which she develops the main thesis, the individual chapters are devoted to specific motifs and ideas that were invoked in favor of or against Rome. These are always complex motifs and images used affirmatively or negatively (as counter-images). De Beer succeeds very well in presenting this complex situation.

In the *Introduction* (1–23), de Beer describes her main thesis: the book explores how, in the (early Italian) Renaissance, various people or groups tried to claim the 'idea of Rome' for themselves to strengthen their own position. Since in this period of highly charged intellectual debates, where classical antiquity played a major role,

many authors tried to appropriate Rome, de Beer speaks of a veritable 'battle for Rome'. Although this phenomenon began in antiquity and can still be observed long after the Renaissance, she justifies her focus on the early Renaissance by noting that Rome occupied a special position in the discourse of this period; thus, texts from the fifteenth and sixteenth centuries are primarily discussed. De Beer's aim is to provide a comprehensive picture of this struggle based on humanist poetry (though the focus on poetry is less well justified). The discourse analysis employs concepts of insiders vs. outsiders, i.e., people in Rome versus those attacking Rome from the outside; image and counter-image, as developed in imagology; and reception studies, which shows how humanists not only seized material but also literary forms and concepts from antiquity.

The first thematic chapter (24–54) uses texts by Petrarch, Jean d'Hesdin, Hildebert de Lavardin, Celio Calcagnini, Janus Vitalis, Joachim du Bellay, Andrea Fulvio, and Erasmus to present how Petrarch promoted the idea of Rome's rebirth and how this idea was taken up in various ways, as *renovatio Romae* or as *renovatio studii*, depending on whether the author (as an insider) adopted a Roman perspective or (as an outsider) a critical perspective of contemporary Rome. Essentially, these texts lay the foundation for the 'battle for Rome' phenomenon.

In 'Competing Appropriations of Rome's Empire without End' (55–90), de Beer shows how various founding narratives given in Virgil's *Aeneid* were adopted by humanists to make places or personalities outside Rome legitimate successors of Rome: one could imitate the situation in the first book of the *Aeneid,* in which Jupiter prophesies an *imperium sine fine* for the Romans to his daughter Venus, establish a direct link to Aeneas (and thus to Troy) or to Romulus (and thus to the foundation of Rome), or even to Augustus, celebrated as the first ruler under whom a Golden Age broke out again. For all these connections, it was not necessary to be directly in Rome. The pope and the emperor of the Holy Roman Empire are named as the main representatives of this appropriation; it would have been nice to see an example even further away from Rome.

The following chapter (91–131) shows how Rome could become a collective term for virtue or vice: *virtus Romana* stands for all the achievements of humanity that could be continued from paganism into Christianity; Rome can also be described as a rallying point for all vices, as a place that has moved far away from its virtuous origins. Once again, the perspective and the intended effect determine which position an author adopts here.

'The Symbolic Resonances of Rome's Cityscape' (132–174) takes as its starting point the ruins that were clearly visible in Renaissance Rome and became the occasion for numerous (poetic) texts: they were hooks for the praise of Rome's greatness but also for the realization that nothing great exists forever; thus, they could be used both by authors who wanted to celebrate Rome from an insider's perspective and for those who criticized Rome from the outside.

The last chapter (175–210) sheds light on the close relationship between Rome and the Latin language and literature. For the humanists, writing in Latin meant inscribing themselves in the idea of Rome; at the same time, writing about Rome ensured its survival, because texts are more enduring than monuments, as Horace already knew. Rome here becomes the great metaphor of humanist writing in general.

Although the book is rather slim at 212 pages, de Beer has succeeded in providing a very broad and satisfying overview of a phenomenon that was omnipresent in intellectual discourse in the fifteenth and sixteenth centuries. She has provided us with a practical tool for better categorizing many other passages (such as the passage from Basinio quoted at the beginning) in their historical context. De Beer always relates these motifs to classical models and pretexts. It should be noted that the

authors she quotes mostly reflect our modern canon of classics. It would have been good to include popular authors such as Claudian, who was an important model for humanist writers in the fifteenth century. Many fifteenth-century humanists learned from Claudian in particular how to adapt classical texts such as the *Aeneid* or the *Metamorphoses* for their own (panegyrical) purposes. But especially considering that this book will be used first to better understand many additional passages about Rome that are not mentioned, this minor point of criticism is not significant.

Incontri

Rivista europea di studi italiani

2024/2

Director / Direttrice
Sabrina Corbellini, Rijksuniversiteit Groningen

Editors-in-Chief / Caporedattori
Cristiano Amendola, KU Leuven/Université de Liège
Guylian Nemegeer, Universiteit Gent

© 2024, Werkgroep Italië Studies (WIS)
E-ISSN:2114-7705

Incontri. Rivista europea di studi italiani

© 2024, Werkgroep Italië Studies (WIS) / E-ISSN:2114-7705

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License / Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale

All essays published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts through an anonymous peer review process under the responsibility of the Editorial Board of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria of *Incontri*. / Tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità della Redazione della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di *Incontri*.

Director / Direttrice
Sabrina Corbellini, Rijksuniversiteit Groningen

Editors-in-Chief / Caporedattori
Cristiano Amendola, KU Leuven/Université de Liège
Guylian Nemegeer, Universiteit Gent

Editorial Secretary / Segreteria di redazione
Lies Verbaere

Section Editors / Coordinatori di sezione
Maria Forcellino (Art History/Storia dell'arte), Universiteit Utrecht
Teodoro Katinis (Literature/Letteratura), Universiteit Gent
Claudio Nobili (Linguistics/Linguistica), Università degli Studi di Salerno

Editorial Board / Redazione
Aretina Bellizzi, Universiteit Gent
Alessandro Grazi, Universität Münster
Laura Migliori, Universiteit Leiden
Martina Piperno, Sapienza Università di Roma
Elena Prat, Le Mans Université
Eleonora Serra, Universiteit Gent

Advisory Board / Comitato scientifico
Philiep Bossier, Universiteit Utrecht / Wouter Bracke, Université libre de Bruxelles; Koninklijke Bibliotheek van België-Bibliothèque Royale de Belgique / Gert-Jan Burgers, Vrije Universiteit Amsterdam / Paola Cordone, Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam / Roberto Crespo, Università di Pavia / Roberta D'Alessandro, Universiteit Utrecht / Cécile Evers, Academia Belgica, Rome / Silvia Gaiga, Universiteit Leiden / Walter Geerts, Universiteit Antwerpen / Rosario Gennaro, Universiteit Antwerpen / Gian Paolo Giudicetti, SAMD, Davos / Monica Jansen, Universiteit Utrecht / Harald Hendrix, Universiteit Utrecht / Bram Kempers, Universiteit van Amsterdam / Bram de Klerck, Radboud Universiteit Nijmegen / Michael Kwakkelstein, Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut (NIKI); Universiteit Utrecht / Martin McLaughlin, Oxford University / Bert Meijer em., Firenze / Franco Musarra em., Katholieke Universiteit Leuven / David Napolitano, Universiteit Utrecht / Linda Pennings, Universiteit van Amsterdam / Loredana Polezzi, Cardiff University / Sandra Ponzanesi, University College Utrecht (UCU) ; Utrecht University / Ronald de Rooij, Universiteit van Amsterdam / Catrien Santing, Rijksuniversiteit Groningen / Stefania Segatori, Università Cattolica del Sacro Cuore (Brescia) / Raniero Speelman, Universiteit Utrecht / Tesse Stek, Koninklijk Nederlands Instituut Rome (KNIR) / Bernard Stolte em., Rijksuniversiteit Groningen / Maria Bonaria Urban, Universiteit van Amsterdam / Paul van den Akker, Vrije Universiteit Amsterdam / Dirk Vanden Berghe, Vrije Universiteit Brussel / Bart Van den Bossche, Katholieke Universiteit Leuven / Peter van Kessel em., Universiteit van Amsterdam / Kees van der Ploeg, Rijksuniversiteit Groningen / Sabine Verhulst em., Universiteit Gent

ARTICLES
ARTICOLI
ARTIKELS

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 67-78 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc23133
© Puck de Boer - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Il piccolo garibaldino Revisited
Underage Risorgimento Volunteering and the Case of Fourteen-Year-Old Giovanni Martinelli

Puck de Boer[*]
Rijksuniversiteit Groningen
p.de.boer@rug.nl
https://orcid.org/0009-0000-9139-9528

ABSTRACT
The aim of this article is to outline the early contours of the history of underage volunteering during the Italian Risorgimento, using the case of fourteen-year-old Giovanni Mattia Martinelli as a micro-historical example. Giovanni clandestinely enlisted as a volunteer in the Italian Volunteer Corps in 1866, was arrested for desertion, and tried by a court martial. The article explores how young boys managed to enter the ranks, what their families thought of such enlistments, and to what extent the military institution facilitated their presence. Despite the relative ubiquity of this phenomenon, underage volunteering appears to have been far from unproblematic within family circles. Parents, for instance, wrote letters to volunteer commanders not only requesting the annulment of enlistments but also stressing that their sons' youth and inexperience made them unfit for military life. The role of the armed forces in enabling the enlistment of minors, however, remains ambiguous. Although military authorities discharged underage volunteers when parents intervened or legal proceedings required it, some evidence suggests that they were more tolerant of their presence than the law strictly allowed.

Keywords
Risorgimento Volunteering, Third War of Italian Independence, Court Martial, Underage Soldiering, Adolescents and War

[*] I would like to extend my gratitude to the Royal Netherlands Institute in Rome (KNIR) and the Werkgroep Italië Studies (WIS) for their generosity in providing a scholarship to prepare this article in Rome. I would also like to thank the kind staff of the Museo Centrale per la Storia del Risorgimento in Rome for providing digital copies of some of the source material.

Introduction

'Mamma, vado a raggiungere il babbo al campo con Garibaldi. Addio, non piangere; tornerò, sai!'[1] This is what twelve-year-old Augusto wrote to his mother, just before he sneaked out of the house with a military uniform, a pistol and an Italian flag wrapped in a sheet. It is a scene from the iconic silent film *Il piccolo garibaldino* (1909), in which the young Augusto travels to Sicily to join his father in the *Spedizione dei Mille* of 1860. Landed on Sicily, his father and fellow company men celebrate Augusto's arrival and cheer ecstatically as he poses with his rifle. When father and son both find themselves on the battlefield, young Augusto suffers a gunshot to the chest and is brought to Garibaldi in order to die in his presence. In the final scene, Augusto appears in a vision of his mother. He proudly shows her his chest wound and finds protection under the robes of the female personification of Italy.

It was not just the erroneous historical accuracy of the film, nor its early twentieth-century militarist imagery that had me watch the full twelve minutes in disbelief. Rather, it was the striking contrast with a case I had only recently reviewed for a project on volunteering in the Third War of Italian Independence (1866). While going through a series of court martial files of the *Corpo Volontari Italiani*, I stumbled upon the case of Giovanni Mattia Martinelli, fourteen years of age, who had deserted his company and was arrested by the carabinieri. Like many of his contemporaries, Giovanni Martinelli had felt a mystical attraction to Garibaldi and his redshirts, and secretly left his home to fight for the unification of Italy. Unlike Augusto, however, Giovanni's young age turned out to be far from celebrated, becoming the decisive factor that saved him from a court martial verdict. In many ways, his case contrasts with the ongoing romantic representation of child soldiers in Risorgimento commemoration, and can provide further historical understanding of this omnipresent, yet highly understudied phenomenon.

As long as armies have existed, women and children have followed in their footsteps. Children's participation remained for the most part unofficial, however, and their presence was usually incidental to their parents' services. This changed in 1786, when the French government became the first in Europe to institutionalise *enfants de troupe*. The French army incorporated male children and young adolescents into their parents' regiments and allowed them to conduct active service from as young as two years old.[2] Apart from a numerical resource for expanding armies, childhood also turned into an important category for the politicisation of the masses.[3] Italian films and literature of the 1880-1919 years increasingly adopted the formula of the child soldier protagonist as a means to enhance youthful patriotism. As such, they could also convey underhand and emotionally persuasive militarist messages to adults.[4] Edmondo De Amicis's 1886 book *Cuore* is full of short stories of children who participate in military campaigns, and has been a popular read in elementary schools for subsequent decades.[5] Italian film production companies like *Cines* also gladly exploited these

[1] *Il Piccolo Garibaldino*, Cines, 1909. The film is available open-access, and can amongst others be viewed via <https://www.youtube.com/watch?v=YY909JktTuE> (9 April 2025). In this particular version, his letter appears in minute 3:50.

[2] T. Cardoza, '"These Unfortunate Children": Sons and Daughters of the Regiment in Revolutionary and Napoleonic France', in: J. Marten (ed.), *Children and War: A Historical Anthology*, New York and London, New York University Press, 2002, pp. 205-215.

[3] A. Gibelli, *Il popolo bambino: Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Turin, Einaudi, 2005.

[4] M. Campagnaro & I. Filograsso, 'Children, Soldiers and Heroes: The Great War in Past and Present Italian Children's Literature', in: *Libri & Liberi*, 7, 2 (2018), pp. 223-246.

[5] See for example 'La piccola vedetta lombarda' and 'Il tamburino sardo', in: E. De Amicis, *Cuore*, Milan, Treves, 1886.

Risorgimento themes to promote Italian identity and patriotic sentiments in Italian youths, all the while instilling into them the stereotypes of war iconography.[6]

In doing so, they could actually draw from real life examples. The film *Il piccolo garibaldino* was inspired by the story of eleven-year old Giuseppe Marchetti, who had accompanied his father – a medical doctor – during the *Spedizione dei Mille*. We know virtually nothing of his experience and actions during the 1860 campaign, other than what eye-witnesses can briefly account for.[7] The vagueness surrounding his figure is symptomatic for our lack of knowledge of this historical phenomenon. Despite, or precisely *because* of this lack of context, fascination with his figure continues even into the present day. In 1963, Giuseppe's birth commune Chioggia erected a celebratory statue to the 'youngest participant of the *Mille*'.[8] As recent as May 2024, this was followed by a commemorative plaque placed onto the house where Giuseppe was born:

> Qui nacque Giuseppe Marchetti il 21 agosto 1849, dall'unione dello studente Trevigiano Luigi che si trovava a Chioggia con i Cacciatori del Sile in difesa dell'esperienza repubblicana, e Antonia Carlotta Tessaro. Partì a 11 anni con I Mille il 5 maggio 1860 assieme al padre che ricopriva il ruolo di medico. Morì a Napoli, il 16 maggio 1877.[9]

What are we communicating when we put children like Giuseppe Marchetti on a pedestal in this day and age? In what ways would his experience have differed from any modern child-soldier equivalent? In absence of historical context, an ongoing romanticised representation of young Risorgimento soldiers is deeply problematic. It risks echoing the twentieth-century militarist tropes that were meant to instil an aggressive patriotism in Italian children, while relying on an erroneous representation of young adolescents in contemporary army life.

The legal context in which young adolescents operated already questions their room for manoeuvre in military environments. At the time of the Third War of Italian Independence, the minimum enlistment age for the volunteers formally stood at seventeen years. Furthermore, participation of young adolescents depended largely on the consent of their parents, who, as this article will point out, were often far from enthusiastic about the idea of their sons enlisting.[10] Evidently, the legal context is only part of the story, and the presence of Giuseppe Marchetti and Giovanni Martinelli amongst the volunteers suggests that a lot more was going on in the margins. The

---

[6] G. Lasi, 'La Presa di Roma and *Il Piccolo Garibaldino*: The Risorgimento and National Identity in Early Italian Cinema', in: *Journal of Modern Italian Studies*, 18, 2 (2013), pp. 244-255; A. Boylan, '*Il piccolo Garibaldino* and *Le Medaglie di Bidoni*: Gender and Nationalism Performed Across Genres in Early Italian Cinema', in: *The Italianist*, 39, 2 (2019), pp. 134-150.

[7] In his famous memoires on the expedition, Giuseppe Cesare Abba recalls a brief interaction with Giuseppe's father: 'Il dottor Marchetti che ride sempre quando mi vede scrivere, non sa che ora scrivo del suo figliuolo. Compagno d'esilio, l'ha voluto seco sin qui. Il giovinetto può avere dodici anni; eppure è di piglio sì ardito! Fortunato lui, che ha un mattino così splendido nella sua vita! Se la morte non lo coglierà, sarà un uomo levatosi per tempo nella sua giornata. Che c'è? Tutti guardano da poppa...' (G.C. Abba, *Da Quarto a Volturno: Noterelle di uno dei Mille*, G. Cenzato (ed.), Milan, Mursia, 2013, <https://www.rai.it/dl/doc/2022/09/25/1664111911940_abba_da_quarto_al_volturno.pdf> (9 April 2025), p. 35).

[8] This is taken directly from the inscription on the statue's pedestal, which reads: 'al più giovane dei mille'.

[9] For pictures of the statue and a video of the plaque reveal, see: B. Boscolo, 'Targa commemorativa a Giuseppe Marchetti', *Beniamino Boscolo*, <https://www.beniaminoboscolo.it/2024/05/targa-commemorativa-a-giuseppe-marchetti/> (13 April 2025).

[10] The new Pisanelli civil code of 1865 had determined that parents maintained formal authority over their unmarried male children until they reached the age of twenty-one. See: L.L. D'Ancona, 'Padri e Figli Nel Risorgimento', in: A.M. Banti & P. Ginsborg (eds.), *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 2007, pp. 153-179.

purpose of this article is therefore to open up research into the history of underage Risorgimento volunteering, using the case of the aforementioned Giovanni Martinelli as a micro-historical stepping stone. It inquires how children such as Giovanni could end up amongst the ranks, what their families thought about their enlistment and to what extent the military institution was complicit in their presence.

Giovanni Martinelli's biography is particularly suited for this quest, as there is a considerable body of source material that documents his journey. There is his court martial case file, containing transcripts of his police hearings, instructions from the military prosecutor, and a letter he wrote to his parents while detained in prison. Next to institutional sources, the archive of the *Museo per la Storia del Risorgimento* in Rome holds multiple letters from his father, who reached out to the military officials to intervene in Giovanni's case. His letters were saved in the administration of Giovanni Cadolini, colonel of Giovanni's regiment, who also archived numerous other letters from relatives who asked to cancel their boys' enlistments. Onto these requests, he usually added his views and instructions, giving practical insight into the procedure for annulment in such cases. The availability of both institutional and biographical-epistolary sources provides rich historical context to Risorgimento volunteering below the legal enlistment age. Furthermore, the fact that Giovanni's case is well-documented and commented upon by the military itself is particularly helpful in understanding the military's complicity.

The historically contingent social categories of childhood and adolescence remain problematic, however, and require some further reflection on the use of terminology. Although it may be tempting to speak of fourteen-year-old Giovanni Martinelli as a child soldier, adopting this concept uncritically may obscure how contemporaries considered his life stage and viewed Giovanni's age and actions in the context of the war. That is why I take the legal framework as my starting point and apply the term "underage volunteers" onto adolescents below the legal enlistment age who volunteered for military service.

With regards to the social categories of childhood and adolescence I aim to leave room for emic views, analysing how military administrators and relatives themselves spoke of this life stage. To that end, the relative ubiquity of this phenomenon means that whenever Giovanni's own account leaves gaps, I can supplement it with cases of other underage soldiers who left a comparatively modest record through letters, military reports or other court martial cases. Together, their stories illuminate their particular experience of the war and reveal the conflicting position that underage enlistment held both within the family and the military institution.

A Thrilling Opportunity

In early June 1866, Lombardy was filled with a mixture of excitement and opportunism. Only a few days before, a decree had announced the formation of a new Garibaldian volunteer corps to fight alongside the regular army in what would become the Third War of Italian Independence. The *Corpo Volontari Italiani* had been subsumed by the Ministry of War and was stripped of its most "republican" Garibaldian officers after the successful expedition to Sicily in 1860. This did not bother the thousands of inexperienced young men, however, who flocked to the cities in search of local enlistment opportunities. In Lombardy, as well as in the former Kingdom of Naples, several recruitment and training centres had been opened to prepare volunteers before they embarked to the northern mountains.[11]

[11] H. Heyriès, *Italia 1866: Storia di una guerra perduta e vinta*, Bologna, Il Mulino, 2016, p. 73. Enlistment and training offices were for example opened in Como, Varese, Foggia, Bari, Barletta and Naples.

As Lucy Riall has argued in her biography of Giuseppe Garibaldi, the popularity of the general and his volunteers was the product of a carefully constructed myth, gladly adopted by many contemporary men in search of a national hero.[12] Prior to and during the years of unification, European counterparts such as France and Prussia considered Italian men to lack military virtue, and this perception of emasculation had become a symbol for Italy's moral and political decline. As Silvana Patriarca has argued, Italians had largely internalised stereotypes that others attributed to them, as shown when they wrote of their vices with linguistic 'parameters that were not of their own making'.[13] Notorious tropes such as *ozio* (indolence) and *mollezza* (love of luxury and sexual laxity) illustrated how Italy's early nineteenth-century disease was considered an 'affliction of the will, a moral sickness that had emasculated and feminised a previously highly endowed people'.[14]

One of the ways in which such emasculation could be reversed, was by invoking a new Italian fighting spirit. In his bound-breaking work on the morphology of the Risorgimento discourse, Alberto Mario Banti describes how various propagandistic works argued that Italian masculine honour had been in peril after centuries of foreign oppression.[15] Taking up arms against these foreign oppressors was one way to demonstrate Italian masculinity and to redeem such stolen honour. Republican patriots such as Giuseppe Mazzini envisioned a particular role for Italy's youth in doing so. The young, Mazzini believed, were 'uncompromised by the failure of the old sectarian organisations' of the *ancien régime* and as such were 'the bearers of a new, romantic spirit and culture' that should comprise the revolutionary moment.[16] Garibaldi's volunteers represented the ideal romantic and revolutionary spirit: full of energy, not yet bound by the limiting ties of family life, and receptive to idealistic impulses.[17] The first generations of volunteers subsequently inspired artistic and literary works that described 'war for the fatherland' as a meaningful, comradely, positive and even sacred event, hiding its evidently violent and brutal aspects from the public.[18]

It is perhaps not surprising that, amidst this idealisation of war, volunteering could become the subject of peer pressure and bets. It was, in fact, one of the reasons why adolescents decided to try and enlist. In his book on the Third War of Italian Independence, Hubert Heyriès presents the example of a sixteen-year-old Neapolitan, who, while being embarked to Varese on 25 May, could not stop crying. The boy claimed that he had been misled by his comrades who had conspired to get him enrolled.[19] We read something similar in a letter from father Francesco Porta, who wrote in his annulment request to the volunteer corps that it was out of 'youthful thoughtlessness, or better yet, at the urge of his mates' that his son had enlisted.[20]

---

[12] L. Riall, *Garibaldi: The Invention of a Hero*, New Haven, Yale University Press, 2007, p. 389.
[13] S. Patriarca, 'Indolence and Regeneration: Tropes and Tensions of Risorgimento Patriotism', *The American Historical Review*, 110, 2 (2005), pp. 380-408: p. 383. See also her more elaborate book on the topic: S. Patriarca, *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
[14] Patriarca, 'Indolence and Regeneration', cit., p. 389.
[15] A.M. Banti, *La nazione del Risorgimento: Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 2000. See also: A.M. Banti & M. Mondini, 'Da Novara a Custoza: Culture militari e discorso nazionale tra Risorgimento e unità', in: *Storia d'Italia. Annali 18. Guerra e Pace*, in: W. Barberis (ed.), Turin, Giulio Einaudi Editore, 2002, pp. 415-462: p. 417.
[16] Riall, *The Invention of a Hero*, cit., p. 19.
[17] E. Cecchinato & M. Isnenghi, 'La nazione volontaria', in: Banti & Ginsborg (eds.), *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, cit., pp. 697-720: p. 698.
[18] L. Riall, 'Eroi maschili, virilità e forme della guerra', in: Banti & Ginsborg (eds.), *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, cit., pp. 253-288: p. 257.
[19] Heyriès, *Italia 1866*, cit., p. 93.
[20] Museo Centrale del Risorgimento, Roma (MCRR), 458/23 (18a). Francesco Porta to Giovanni Cadolini, 13 May 1866.

It was also around this time that Giovanni Martinelli, the main protagonist of this story, went to the church of Saint Agata in his hometown Brescia.[21] With the minimum enlistment age at seventeen years, Giovanni knew that he was too young to enter the volunteer army. When he arrived at the church's office, therefore, he asked for a copy of the birth certificate of his eighteen-year-old friend Pietro Franzoni, with the intention of enlisting under his name. Although the concrete reason why he enlisted is not elaborated upon in any of the sources, his efforts to conceal his real identity do speak to the depth of his motivation. Giovanni himself was a student, and may have been inspired by the same social and literary circles that incited many a student to enlist. Both the parish and the enlistment office accepted his request, and on 16 June Giovanni was assigned to the fourth regiment commanded by Colonel Cadolini.

Army Life and Giovanni's Desertion

How exceptional was Giovanni Martinelli's enlistment into the volunteer corps, and what could the scale of the phenomenon tell us about its general acceptance? It is a difficult question to answer, seeing that official statistics are incomplete and even occasionally unreliable. In 2014, the Trentino-based Associazione Araba Fenice published an online database of the official 1866 enlistment books, containing names of 183 volunteers of sixteen years, twenty-five of fifteen years, five of fourteen years and even three of a mere thirteen years.[22] Compared to a total strength of around 40.000 volunteers, this suggest that officially, underage soldiers made up approximately 0,5% of the total volunteer army. On the one hand, the enlistment books thus suggest that the legal enlistment age of seventeen years was not applied in all cases. On the other hand, enlistment fraud was omnipresent and cannot be traced in the official records. With many young adolescents like Giovanni enlisting through a false certificate, the real number was undoubtedly higher. Furthermore, most of the underage soldiers that are the subject of family letters in Cadolini's administration are not in this database. If their names do appear, they are erroneously, or perhaps intentionally, listed as seventeen years of age.

With fraud and legality existing alongside each other, the general acceptance of underage volunteering remains difficult to study through statistics alone. Most likely, those legally registered below seventeen years had simply followed their parents, and were as such assigned a regiment without necessarily executing any military tasks.

For those that were assigned military tasks, what could their army life have looked like? In the case of Giovanni, he was most likely sent to the nearest training facility in Bergamo. Here, he was drilled in discipline and learned to shoot the long 1859 French rifle. Afterwards his regiment was sent north to Edolo, from where one of the regiment's battalions participated in the Battle of Vezza d'Oglio on 4 July. With few provisions at their disposal and with limited fighting opportunities, the campaign was far from glorious. Both the heavy rifle and the arduous marches through the mountains took a heavy toll on those with a fragile or small physique. Furthermore, volunteers received only one pair of military clothes – if any – and relied on their own finances to replace broken equipment or supplement poor food rations.[23] For young

[21] During his court investigation, Giovanni himself declared that he obtained his friend's birth certificate at the Church of Saint Agata. His friend, he claims, was not aware of this (Archivio Centrale dello Stato (ACS), Tribunale Militare del Corpo Volontari Italiani, b. 2, fascicolo 3006, Giovanni Martinelli, Esame del Martinelli, carta 6).

[22] Federazione Araba Fenice, 'La Mappa Dei Garibaldini Ritrovata: L'elenco e Le Biografie Dei Garibaldini Del 1866 a Bezzecca', *Araba Fenice*, <https://www.arabafenice.tn.it/index.php/progetti/la-mappa-ritrovata-le-biografie-dei-garibaldini-del-1866-a-bezzecca> (13 April 2025).

[23] Heyriés, *Italia 1866*, cit.

volunteers without their relatives' support, affording such expenditures would be nearly impossible.

Yet financial and physical hardships formed only part of their challenge. Youngsters in particular formed an easy target for more experienced soldiers, *anziani* or 'old hands', who exerted psychological pressure and sometimes even physical violence against those who seemed less experienced.[24] It had been amidst such circumstances that sixteen-year-old volunteer Michele D'Aponte had deserted, fleeing because of the 'ill-treatment' received (*mali tratti ricevuti*) by his fellow soldiers.[25] When he was taken to a police station for questioning, Michele searched all his bags in vain for his absence license and pretended he had lost it. 'It resulted', the local carabiniere noted in his report, 'that the same had fled out of fear'.[26]

Meanwhile, our fourteen-year-old protagonist Giovanni seems to have successfully hidden his identity for about a month. That is until he reappears in the military records through his arrest report. On 17 July, he ran away from his company after he lost his rifle, trading his military uniform for civilian clothing with a farmer along the road.[27] He tried to find his way to Brescia, yet ended up walking in the opposite direction, going north to Vezza. There, he approached two foot carabinieri who 'took him for a suspect', halted him and proceeded to questioning. Trying to talk his way out, Giovanni created an even denser cloud of mystery around his identity. First he claimed to be Giovanni Bernardini, son of a farmer in Vezza, and that he was just returning from a visit to a nearby family member. The carabinieri, noting the inconsistencies in his speech, took him to the police station for further questioning after he could not list a single acquaintance there. Once at the carabinieri station, Giovanni changed his testimony. He still claimed his real name was Bernardini, but that he had enlisted under the false name of Pietro Franzoni because he was too young to be enrolled. Now that he had admitted his desertion, the carabinieri decided he should be sent to the military prison in Breno to await his trial.[28]

Relatives

How did his home environment respond to both his enlistment and his desertion, and what options were available to relatives to deal with such cases? Apparently Giovanni had told no one of his intentions – not even his friend Pietro – and the family learned of his whereabouts through one of Giovanni's letters. The next sections delve deeper into the family correspondence, uncovering the perceptions of underage soldiering amongst the volunteers' own relatives.

In Giovanni's regiment alone, the military command received at least nine letters from parents whose sons were below the legal enlistment age.[29] With his fourteen years of age, Giovanni was by far the youngest amongst them. Here we must carefully note the upper-middle to upper class character of these letters. Most of them were written by the parents themselves, and were formulated in standard Italian. With Italy's illiteracy rates sky-high in 1866, most lower-middle to lower class families would not have been able to write letters of their own. [30] That we still have a letter from Giovanni

[24] M. Rovinello, 'The Draft and Draftees in Italy, 1861-1914', in: E. Zürcher (ed.), *Fighting for a Living: A Comparative Study of Military Labour 1500-2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, pp. 479-518: p. 507.
[25] ACS, TMCVI, b. 4, fasc. 3074, Michele D'Aponte. Interrogatorio del D'Aponte, c. 1.
[26] Ibidem.
[27] ACS, TMCVI, b. 2, fasc. 3006, Giovanni Martinelli. Verbale d'arresto, c. 2.
[28] Ibidem.
[29] MCRR, 458/20 (19); 458/21 (18); 458/24 (2); 459/11 (21); 459/14 (10a); 458/25 (16); 460/1 (19); 461/6 (19); 464/3 (8a).
[30] According to a 1861 census, some 78% of people could neither read nor write. This had decreased to 73% in 1871. See T. de Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Rome-Bari, Laterza, 1963, pp. 35-43.

– written in his own hand no less – is what makes his case incredibly rare. It does beg the question whether his case can be representative of larger segments of society, or whether it speaks predominantly to a middle to upper-middle-class experience. The same applies to the resources at the disposal of his parents, who seemed well-equipped at finding their way through the municipal and military institutions.

Most likely it was Giovanni himself who had alerted his parents to his dire circumstances prior to his desertion. When his father discovered his whereabouts around 13 July, he informed the mayor of Brescia that

> senza alcun permesso del padre ed all'insaputo di tutti, presentavasi alla Commissione per l'arruolamento dei Volontari [...] onde poter far parte del corpo medesimo. [...] Lo scrivente, venuto ora in cognizione della triste posizione del proprio figlio, e che lo stesso non può più oltre sostenere i disagi dei lunghi viaggi e le dure fatiche, di cui resterebbe certamente vittima per mancanza di età e forte costituzione fisica [...] prega con tutto il cuore codesto Sigor Sindaco, perché in base all'unità Certificato, voglia colla più possibile sollecitudine esercitare le pratiche necessarie onde il detto Giovanni Martinelli venga dal Commando [...] rimandato in seno della famiglia.[31]

The voice of Giovanni's mother remains conspicuously absent in the letter correspondence, especially if we consider the importance of the mother-figure in the Risorgimento discourse. Nonetheless, this letter-writing practice points to the weight of the *pater familias* in dealing with such circumstances and speaking on behalf of the family. In absence of a male head of the household, however, women also wrote their own letters to the military command. A preliminary review of the available letters suggests that men and women also employed a distinct and gendered type of rhetoric in getting their requests granted. Where fathers would usually appeal to their parental authority, mothers and wives were more inclined to refer to their declining personal and financial wellbeing in absence of their male relatives.

The surviving correspondence between Giovanni, his father and the mayor of Brescia enables us to explore the views on underage volunteering within the family realm, even if we should remember that they are presented from a male perspective. Returning to the letter of Giuseppe Martinelli, we recognise, for example, the same appeal to fatherly authority. It also stands out that his father claims his son's 'lack of age and strong physique' make him unfit for the long and arduous marches. Giuseppe's argument leans heavily on Giovanni being not yet of age, making him not just subject to his father's authority, but straight-up unable to bear the requirements of military life. Rather surprisingly, the father does not appeal to the legal enlistment age at all, meaning that he either did not know about it, or that he considered this a self-evident fact in defence of his request. Other parents did refer directly to the seventeen years of age requirement to cancel their sons' enlistments, suggesting that this information was somehow within their reach.[32]

The fact that Giovanni had not asked for permission, nor alerted anyone to his ambitions, is also highly relevant. It tells us something of the way in which he thought his volunteering would be perceived by others. Furthermore, both his conscious decision to run away from home and his decision to desert eventually instilled in him a strong sense of shame. We see this in Giovanni's emotional, and occasionally erroneous letter that he sent to his father from the Carabinieri prison:

> Io vi prego con tutta l'anima a venire in questo quartiere dei Reali Carabinieri a liberarmi perché, volendo disertare, sono venuto fin quà [sic] vestito di Borghese e i Carabinieri m'hanno

[31] MCRR, 461/6 (19). Giuseppe Martinelli to the mayor of Brescia, 13 July 1866.
[32] See for example: MCRR, 458/25 (16). Venanzio De Rossi to the Command of the Fourth Regiment of Volunteers in Varese, 15 June 1866.

preso per sospetto ed io oggi raccontai al maresciallo tutta la pura verità e non so come andrà a finire la cosa. Venite mio caro padre, venite a liberarmi, che vi prometto con tutto il cuore che questo fallo che ho commesso di andar via di casa, lo scolpirò nel mio cuore [...]. Maggiormente mi prende passione: non essermi arrivato nessuna lettera di casa ancora io temo che voi siete ammalati. Dunque carissimo padre, venite a salvarmi e vedrete come vi compenserò coll'amore che è un giorno che mi ritrovo qua sempre piangere.[33]

Giovanni knew that he had committed a mistake (*fallo*) by clandestinely leaving his home. It leaves us wondering if he really thought that his father or both his parents were ill, or whether he secretly feared the extent to which his actions might have damaged their relationship.

The quest to set Giovanni free was not only made arduous by Italy's stalled war and postal bureaucracy, but was further complicated by the inconsistencies in Giovanni's own testimonies. Having feigned two identities, the court martial now had three names to verify: Pietro Franzoni, Giovanni Bernardini and Giovanni Martinelli. All company records pertaining to Giovanni's desertion listed him as Pietro Franzoni, and it took several weeks before every military body was made aware that this name was based on a false certificate. Furthermore, Giovanni's court file was initially assigned to the name of Giovanni Bernardini, based on the name that was included in the carabinieri's first report. As such, the court martial had to make inquiries with the mayor of Vezza, who declared on 2 August that no such Giovanni Bernardini lived in their commune.[34] The name Martinelli only starts circulating in the file after the carabinieri wrote a new report on 4 August (containing Giovanni's latest testimony), meaning that several weeks had gone by before Giovanni's real identity was known by all the relevant military authorities.[35]

The strenuous investigation into Giovanni's real identity also explains why the initial attempts of Giuseppe Martinelli and the mayor of Brescia to set him free made virtually no progress. Despite Giovanni's concerns over the lack of letters from his parents, his father in fact did everything he could to get his case annulled. Apart from his letter to the mayor on 13 July, Giuseppe Martinelli also reached out to the prison after he learned that his son had been held captive there.[36] Even this attempt, it appears, was unsuccessful. Desperate, and probably with no other resource at hand, Martinelli wrote a final letter to Garibaldi himself on 4 August:

fino dal giorno 14 Luglio p.p. a mezzo del Municipio di Brescia, presentava al Comando del 4. Reggimento l'istanza tendente ad ottenere il rilascio del proprio figlio, dacché gli veniva riferito per mancanza di salute e di buona costituzione fisica, il figlio non si sentiva in grado di ulteriormente reggere alle fatiche militari ed alle lunghe e disastrose marcie. – Se non che nel successivo giorno 17 Luglio, il volontario Martinelli-Franzoni, debole di mente, privo di quella matura intelligenza che distingue l'uomo dal ragazzo, privo d'esperienze, e senza riflettere alle conseguenze che ne seguivano, si assentava dal proprio Corpo, e dai Reali Carabinieri veniva poscia tradotto nelle carceri di Storo. Qui non valsero nè istanze nè preghiere del padre e d'altri presso il Comandante del 4. Reggimento, perché sollecitasse a dar evasione in una qualunque maniera all'istanza già predetta, e procurasse la scarcerazione del povero ragazzo per cui ora lo scrivente si fa umilmente e con tutto il cuore e dolore di un padre disgraziato, a pregare in via di grazia la Magnanima Bontà Vostra a voler dare i necessarj provvedimenti

[33] ACS, TMCVI, b. 2, fasc. 3006, Giovanni Martinelli. Lettera di Martinelli, c. 4.
[34] ACS, TMCVI, b. 2, fasc. 3006, Giovanni Martinelli. Lettera del Municipio di Edolo, c. 14.
[35] ACS, TMCVI, b. 2, fasc. 3006, Giovanni Martinelli. Lettera dei Carabinieri di Cedegolo, c. 16.
[36] We know this because Giovanni's original letter is in the court martial file, meaning that Giuseppe brought it with him to the Carabinieri as proof of their acquaintance. The letter is not accompanied by a secretarial note, nor is it referred to in any procedural letter or report. It is highly unlikely that the letter was never sent, for in order for Giovanni to write the letter in the first place he had asked permission for the materials to be brought to him.

perchè sia liberato dal carcere il povero figlio, compatibile per la sua tenera età, e munito del relativo congedo sia anche restituito in seno alla propria famiglia.[37]

More strongly than in his letter to the mayor, Martinelli positions his son as immature, incapable of overseeing his act of desertion due to being '*debole di mente*' and lacking the necessary experience. One could wonder whether he even positions these qualities as inherent to his young age. Martinelli argues that Giovanni is conditioned by the lack of mature intelligence that distinguishes a man from a boy. Worse than enlisting without permission, however, is to subsequently remove oneself from the military body. Here Martinelli actually attributes an adult-like responsibility to his son, claiming that he should have been able to consider the consequences of his acts. Of course, his carefully chosen rhetoric should be considered within the context of his request. Giuseppe Garibaldi was one of the most renowned generals of his time, and to request the discharge of one of his volunteers would not have been a small matter. The fact that father Martinelli considers it self-evident that his son should be returned to his family is therefore very telling. It was an argument Giuseppe Martinelli apparently thought Garibaldi would be receptive to, attesting to the ongoing important role and image of the *seno della famiglia* in late nineteenth-century Italy.

In conclusion, Giuseppe's letters, as well as the annulment requests from other parents, show us that even though underage enlistment might have occurred relatively often, it was certainly not regarded as unproblematic. Not only did secret underage enlistment transgress the notion of parental authority, young adolescents were often also seen as unfit for military service. According to their senior relatives, they lacked not only the physical requirements needed for military activities, but also the general life experience that separated boys from adult men.

The Military

With Giovanni's home environment disapproving of his actions, it is now time to shift attention to the military. How complicit was the volunteer army in the facilitation of underaged volunteering amongst the ranks? Furthermore, with regards to the social category of childhood, would military officials have shared Giuseppe Martinelli's views on the availability of soldierly qualities in underaged boys?

As mentioned before, the 1866 volunteer army received several requests from parents who tried to cancel their sons' enlistments. In theory, procedure dictated that in those cases volunteers under the age of seventeen were to be immediately discharged, provided that their families could submit a valid birth certificate.[38] A further glance at the available material suggests that the volunteer army did not always live up to these rules, however. Particularly luminating is the report delivered by the captain of Giovanni's company, in which he was asked by the court martial to provide his views on Giovanni's desertion. In response, he reported:

Sulle circostanze che possono avergli consigliata una tale mancanza, il sottoscritto crede dover accennare per debito di giustizia che non devono certamente procedere da una intenzione precometta di disertare dal corpo, ma solo da quella trascuranza, si può dire in lui innata, e per mancanza di quel criterio che regola l'uomo ad operare, sicchè non si può errare qualificandolo per giovane di poco esperienza, tanto più ancora per la sua tenera età di anni 16. Dietro poi informazioni avute risulterebbe che per essergli mancato dall'accompagnamento

[37] MCRR, 463/10 (7b). Giuseppe Martinelli to Giuseppe Garibaldi. 4 August 1866.
[38] This procedure comes to light through Colonel Giovanni Cadolini's own notes on the back of the letters, giving instructions to his secretary. In case a birth certificate was missing, Cadolini wrote that they could not proceed with an investigation.

sopracitato, l'intero armamento, non ebbe poscia il coraggio di presentarsi in tal modo alla compagnia.[39]

It seems that by the time of writing this report, the captain was not yet aware that Giovanni had enlisted under a false certificate. It therefore stands out that he lists Giovanni as sixteen years of age. Perhaps during his month of service, Giovanni had admitted that he was below the legal enlistment age, feeling at liberty to say that he was at least sixteen and as such account for his relatively youthful appearance. Too much speculation into this matter should be avoided however, and even seems unnecessary when considering the other more obvious absence in the captain's report. That is, the captain does not dwell on the legal consequences of Giovanni's minor age at all. Instead, he seeks explanation for Pietro-Giovanni's desertion in the psychological features of his minor age, and as such adopts a reasoning much akin to that of Giovanni's father.

Like Giuseppe Martinelli, the captain distinguished the qualities of a man ('*l'uomo*') from those of the inexperienced youngster ('*giovane di poca esperienza*'). Even more strongly than father Giuseppe, however, he argued that Giovanni's lacks are innate to him. Pietro-Giovanni did not premediate his desertion, he says, but deserted because of the youngster's lack of courage to return to the company without his weaponry. It is interesting to notice how therefore, and in contrast to the idea of military volunteering as a rite of passage to manhood, in the views of a Garibaldian officer a young person in the military remained conditioned by a lack of experience and a lack of adult qualities.

Giovanni was acquitted of desertion on 18 August and was most likely sent back to his home in Brescia. What eventually led to Giovanni's case being dropped after a month of imprisonment? The court file ends abruptly without listing a concrete reason – a common problem of court martial case files at this time – but a likely explanation can be distilled from the family and court correspondence. Although the volunteer military may have shown occasional laxity with the legal enlistment age of recruits while in service, it soon returned to form when procedure demanded it. Weeks into the investigation into Giovanni's real identity, the court martial dropped its charges after a direct order from the headquarters where Garibaldi himself was seated. Although Giuseppe Martinelli's letter to Garibaldi never reached the court martial file, a copy of it was sent to Colonel Giovanni Cadolini to make sure that Giovanni would be discharged from the regiment. The following note from the legal counsel (*avvocato fiscale consulente*) of the high command was attached to the copy, detailing his own views on Giovanni's 'immature age':

Mentre si rinviamo a questo Comando Generale gli atti conniventi il volontario in margine descritto si mi venne ordinato la scaricazione con foglio N106 in stata d'ieri, lo scrivente crede dover far osservare a questo Comando Generale che l'età immatura del Volontario Martinelli dà diritto alla famiglia di richiamarlo presso di se e di ottenere l'immediata sua liberazione dal militare servizio.[40]

As such, it seems that the headquarters' involvement, and perhaps even that of Garibaldi himself, formed the decisive action for the court martial to let Giovanni go. Although it remains unclear whether the volunteer command would have welcomed Giovanni back amongst the ranks, it is certain that, even for the military, the right of

[39] ACS, TMCVI, b. 2, fasc. 3006, Giovanni Martinelli. Lettera del 4. Reggimento, c. 19.
[40] MCRR, 463/10 (7a). Avvocato Fiscale Consulente to the Comando Generale dei Volontari Italiani in Brescia, 19 August 1866. A small note on the letter details that a copy was sent to the fourth regiment of volunteers 'per esecuzione', explaining how the letter ended up in Cadolini's archive.

the family to reclaim their underage sons always took precedence over that of the army.

Conclusion

I started my article with the 1909 film *Il piccolo garibaldino,* featuring a young volunteer that joined his father and died during the expedition to Sicily in 1860. Its militarist images were typical for its time, yet also find curious resonance in the aforementioned commemorative plaque erected for Giuseppe Marchetti as late as 2024. Drawing from the well-documented case of fourteen-year-old Giovanni Martinelli, the article has explored how underage volunteers could actually enter the army, how their participation was viewed by both relatives and the military, and to what extent the military institution was complicit in their presence. In doing so, I have attempted to provide much-needed historical context to the phenomenon of underage Risorgimento volunteering, seeking to complicate ongoing visions of youthful patriotism in our Risorgimento commemoration.

The available evidence indeed suggests that the phenomenon of underage Risorgimento volunteering was quite ubiquitous, even if we lack reliable enlistment numbers that can concretely attest to its scale. Despite its ubiquity, however, and contrary to the support of parents in contemporary propagandic works, underage volunteering was far from unproblematic in family circles. Several parents wrote letters to the volunteer command not only asking for enlistments to be cancelled, but also stating that their young age and inexperience made their sons unsuited for military life. From the letters of Giuseppe Martinelli in particular, we can also conclude that he made a strong conceptual separation between the characteristics of boyhood, and those of adulthood. According to father Martinelli, inexperience was a quality largely inherent to young Giovanni's age. Even though Giovanni remained responsible for his desertion, his youthful inexperience was in and of itself a valid reason to have him discharged.

The role of the military in facilitating underage enlistment remains ambiguous, and it is this question that new research should specifically attend to. Even though the military command discharged underage volunteers when parents or the procedure asked for it, the report from Giovanni's company commander shows us that their presence was not a priori rejected. In fact, underage soldiers seem to have been tolerated in certain contexts. The captain of Giovanni's company referred to Giovanni's hypothetical age of sixteen without reflecting on its legal consequences, even if he *did* consider his young age a mitigating fact in condemning Giovanni's desertion. Future research should point out whether the volunteer army itself turned a blind eye to its own procedures on a more structural level, and, if so, what tasks and responsibilities they would have attributed to those below the age of seventeen.

In any case, the biography of Giovanni Martinelli complicates the ongoing celebration of Risorgimento child soldier figures, showing that their military experience was a lot more arduous than any statue of Giuseppe Marchetti may give the impression of. Any future discourse on the phenomenon of the *piccolo garibaldino* would do well to consider this historical context, and wonder to what extent child or adolescent soldiering in the nineteenth century would really differ from its twentieth-century or subsequent equivalent.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
Incontri
ISSN 0169-3379

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 79-96 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc22872
© Gehad Mohammed Ezzat - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License - Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Un terzo spazio: *Corto Maltese in Africa*
L'alterità e l'etica dell'incontro in Hugo Pratt

Gehad Mohammed Ezzat
Università di Ain Shams / Università di Bologna
gehad.mohammad2@unibo.it / gehad.itec@gmail.com
https://orcid.org/0000-0003-0750-4175

ABSTRACT
This article examines the representation of alterity in Hugo Pratt's comic collection *Le Etiopiche*. The analysis moves along a dual theoretical axis: on the one hand, imagology, which examines stereotyped images of the Other in literary texts as ideological and cultural constructs; on the other, postcolonialism, which deconstructs the power dynamics embedded in colonial representations, drawing on the works of Edward Said and Homi Bhabha. *Le Etiopiche* by Hugo Pratt escape the exoticizing stereotypes of the European comic tradition, offering instead a plural and complex portrayal of African identity. African characters – from Cush to the sorcerer Shamael and the Leopard Men – are no longer mere side figures, but subjects who carry memory, spirituality, and resistance. Special attention is given to clothing and visual language as cultural codes that convey belonging and relational dynamics. *Le Etiopiche* present themselves as a transcultural laboratory and a narrative reflection the decolonization of the imaginary, interrogating and without idealizing the possibility of an ethics based on respect and mutual listening. Pratt's work thus emerges as a pioneering example of postcolonial graphic literature, where the representation of alterity becomes a critical, aesthetic and political act.

Keywords
Colonialism, African imaginary, Otherness, Imagology, Stereotypes

L'alterità tra postcolonialismo e imagologia

Nell'ambito degli studi letterari e culturali, imagologia e studi postcoloniali costituiscono due prospettive critiche che, pur appartenenti ad ambiti diversi, condividono un terreno comune nell'analisi dei meccanismi di rappresentazione dell'alterità,[1] non vista come un dato statico, ma come una costruzione culturale, fluida e stratificata che va studiata nei suoi meccanismi dinamici. Entrambe le discipline si interrogano, ciascuna a modo suo, su come l'identità venga costruita in relazione o in opposizione a ciò che viene percepito come diverso, 'attraverso un continuo confronto che muove dall'identità all'alterità, giacché parlare degli "altri" è sempre anche un modo per rivelare qualcosa di sé'.[2]

L'imagologia prende forma all'interno della comparatistica nel secondo dopoguerra, grazie agli studi della scuola francese, e si propone di analizzare le immagini – frequentemente stereotipate – che una cultura elabora nei confronti di un'altra, attraverso i testi letterari. Ne sono esempi i cliché culturali che l'imagologia mette in luce come l'"inglese individualista", il "tedesco disciplinato", il "mediterraneo pigro", mostrando come tali figure siano frutto di accumuli storici e culturali.[3] Uno degli aspetti più importanti di questo approccio consiste proprio nell'aver rilevato l'interazione tra auto-immagine ed etero-immagine, due termini discussi da Hugo Dyserinck,[4] secondo la cui prospettiva una certa cultura arriva a definirsi pienamente solo nel momento in cui costruisce, per contrasto, l'immagine dell'altro: il "noi" si definisce molto spesso contrapponendosi a un "loro", costruito in chiave funzionale, quasi sempre connotato da tratti riduttivi. L'interesse dell'imagologia non si ferma però a questa constatazione della presenza di stereotipi; si interroga piuttosto su quali funzioni ideologiche assolvano queste immagini nei testi e, più in generale, nell'immaginario collettivo.

Su un piano convergente, benché diverso, si muove la teoria postcoloniale, che a partire dagli anni Settanta del secolo scorso ha contribuito a rendere visibili le strutture di potere implicite nelle rappresentazioni letterarie e culturali del colonialismo. Una pietra miliare in questo ambito è *Orientalismo* (1978) di Edward Said, che ha segnato una svolta decisiva nel modo di intendere l'alterità. Said spiega, con grande lucidità, come, in modo utilitaristico, l'Occidente abbia costruito una visione stereotipata dell'Oriente: un "altro" esotico, irrazionale, passivo, funzionale al rafforzamento della propria immagine (auto-immagine) di civiltà avanzata e razionale. In questa prospettiva, l'orientalismo non è solo una corrente di studi, ma un vero e proprio dispositivo discorsivo: un modo di conoscere l'Oriente attraverso paradigmi precostituiti, che ne riducono la complessità per renderlo governabile.[5]

Questo modo di rappresentare l'Oriente non riguarda soltanto la sfera della conoscenza, ma investe anche quella del controllo, poiché la costruzione dell'etero-immagine coincide con l'esercizio del potere. Il meccanismo, come chiarisce Said, è profondamente politico: costruire l'immagine di un "altro" inferiore serve a giustificare la conquista, la supremazia e la cosiddetta missione civilizzatrice

---

[1] Cfr. N. Moll, 'L'imagologia interculturale nell'attuale contesto culturale e mediale', in: F. Sinopoli & N. Moll (a cura di), *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità: Prospettive teoriche e critiche comparate*, Roma, Lithos, 2018, pp. 157-178.

[2] N. Moll, 'Immagini dell'"altro": Imagologia e studi interculturali', in: A. Gnisci (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 211-249: p. 213.

[3] Cfr. J. Leerssen, 'The poetics and anthropology of national character (1500-2000)', in: B. Manfred & J. Leerssen (a cura di), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: A Critical Survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007, pp. 63-67.

[4] È un rinomato comparatista e filologo belga, noto soprattutto per i suoi contributi nel campo della comparatistica e dell'imagologia. Si veda, per esempio, H. Dyserick, 'Imagology and the Problem of Ethnic Identity', in: *Intercultural Studies*, 1 (2003), pp. 1-8.

[5] Cfr. E. Said, *Orientalismo*, trad. S. Galli, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 3-5.

dell'Europa. Come sottolinea Joep Leerssen, non è possibile ignorare tale dimensione politica dell'immagine culturale, dal momento che le rappresentazioni nazionali, etniche e coloniali condividono una medesima matrice ideologica, fondata sulla costruzione del sé attraverso la distinzione da un "altro".[6] Si pensi, ad esempio, alla diffusione della cosiddetta 'fobia secondo la quale un paese, una cultura straniera o un gruppo umano sono considerati come inferiori'.[7]

A questo filone si collega anche la prospettiva di Homi Bhabha, uno dei teorici contemporanei più riconosciuti nel campo degli studi postcoloniali. Bhabha pone lo stereotipo al centro della sua riflessione critica, definendolo come 'una forma di conoscenza e di identificazione che oscilla tra ciò che è sempre "al proprio posto", già noto, e qualcosa che deve essere ansiosamente ripetuto'.[8] Bhabha sottolinea che lo stereotipo coloniale è una modalità sofisticata di esercizio del potere poiché serve a fissare la differenza e a codificare l'alterità in termini rigidi e ripetuti, sempre funzionali al mantenimento di una gerarchia. Un caso particolarmente significativo, spesso sottovalutato, è quello dell'Irlanda, che l'Impero britannico ha rappresentato una sorta di "alterità interna". Si tratta di un territorio europeo ma colonizzato, geograficamente vicino e tuttavia culturalmente marginalizzato ed escluso: 'l'Irlanda ha costituito per la Gran Bretagna una colonia nel cuore stesso dell'Europa, un laboratorio di dominio che ha anticipato molte delle pratiche poi esportate oltremare'.[9]

Quello che rende particolarmente innovativa l'analisi di Bhabha è l'idea che lo stereotipo sia intrinsecamente ambivalente. Se, da un lato, relega l'"altro" in una posizione di inferiorità, dall'altro lo ripete ossessivamente, segnalando una fragilità profonda del colonizzatore, il quale avverte la necessità di ribadire costantemente la propria superiorità. Da questa ambivalenza nasce il concetto della mimesi: i colonizzatori vogliono essere imitati dai colonizzati, ma solo entro limiti precisi, perché una somiglianza eccessiva diventa minacciosa e mette in crisi l'asimmetria su cui si fonda l'intero sistema coloniale. In questo spazio di tensione Bhabha individua la possibilità di creare un "terzo spazio" culturale, nozione centrale del suo libro *The Location of Culture* (1994) (tradotto in italiano come *I luoghi della cultura*, 2001). Con il termine "spazio" egli intende la posizione del soggetto definita secondo parametri che consentono la creazione di un luogo intermedio, situato tra il collettivo di origine e quello di arrivo.[10]

Ripensare l'imagologia alla luce di questi concetti postcoloniali, in particolare quello di "terzo spazio", significa riconoscere le identità culturali in qualità di processi di traduzione e negoziazione. L'imagologia si propone così come 'una lente etica e interculturale, capace di smascherare gli stereotipi e restituire voce ai soggetti marginalizzati della storia letteraria'.[11] Tale impostazione si fonda sul fatto che entrambi i campi condividono un interesse per i meccanismi di stereotipizzazione e simbolizzazione dell'alterità, oltre a un obiettivo etico comune: decostruire gli stereotipi, mostrarne l'artificiosità, e tentare, attraverso la critica, di liberarsene. Il dialogo fra i due campi consente così di coniugare la precisione descrittiva dell'imagologia con la dimensione etico-politica propria del postcolonialismo.

---

[6] Cfr. J. Leerssen, 'Imagology: History and Method', in: M. Beller & J. Leerssen (a cura di), *Imagology*, cit., pp. 17-32: p. 27.
[7] N. Moll, 'L'imagologia interculturale nell'attuale contesto culturale e mediale', in: F. Sinopoli & N. Moll (a cura di), *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità*, cit., p. 166.
[8] H.K. Bhabha, *I luoghi della cultura*, trad. A. Perri & A. Dal Lago, Roma, Meltemi, 2001, p. 108.
[9] E. Said, *Cultura e imperialismo: Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, trad. S. Chiarini & A. Tagliavini, Torino, Gamberetti, 1998, p. 84.
[10] Ivi, p. 2.
[11] P. Proietti, *Specchi del letterario: Identità, immaginario, rappresentazione*, Roma, Carocci, 2008, p. 19.

Alla luce di questo intreccio teorico, il presente studio si propone di esaminare *Le Etiopiche* (1972-1973) di Hugo Pratt, ponendo l'accento sulle modalità attraverso cui l'autore operi una sistematica decostruzione degli stereotipi dell'alterità e si orienti verso la configurazione di quel "terzo spazio" teorizzato da Bhabha. L'analisi si concentra sugli elementi che invitano una riflessione narrativa e visiva sulla Storia, capace di far emergere la complessità dei rapporti interculturali, l'ambiguità del potere coloniale e la dignità delle soggettività rappresentate.

Attraverso un'analisi testuale e iconografica, il saggio si propone di analizzare le diverse modalità tramite le quali Pratt mette in discussione la figura dell'"altro". Nell'indagare le forme di espressione dell'identità africana, non ci si sofferma solo sui dettagli geografici, antropologici o storici, ma anche sulla dimensione quotidiana, umana e relazionale. In questo senso, il lavoro di Pratt si colloca in continuità con i progetti critici dell'imagologia e della teoria postcoloniale, dimostrando come anche il fumetto possa costituire uno spazio di consapevolezza e uno strumento di decolonizzazione dell'immaginario.

Il caso dell'Africa e Hugo Pratt

Come si è ricordato, gli studi postcoloniali, in particolare nella loro fase iniziale, si sono concentrati sulle rappresentazioni dell'"altro" all'interno delle relazioni tra metropoli e colonia. La stereotipizzazione si è ulteriormente consolidata nel periodo storico della presenza coloniale in Africa, iniziata negli anni Ottanta dell'Ottocento e protrattasi fino alla Seconda Guerra Mondiale: dalla conquista di Assab (1882) e la nascita della Colonia di Eritrea (1890), alla breve espansione in Etiopia conclusasi con Adua (1896), fino alla guerra di Libia (1911-1912) e all'invasione dell'Etiopia fascista (1935-1936), culmine della propaganda imperialista e razziale.

In questi decenni, la cultura e i media italiani alimentano l'immagine dell'Africa come spazio "vuoto" e primitivo, funzionale alla definizione di un'identità nazionale civilizzatrice e moderna. Già dai primi decenni del Novecento, tale rappresentazione è stata popolarizzata per via di diverse forme espressive, tra cui la letteratura, il cinema e il fumetto. Le narrazioni dominanti hanno spesso raffigurato l'Africa come un continente dell'esotico e dell'arcaico.[12] Si è così diffusa una produzione dove è presente la retorica 'del colonialismo buonista e dell'Italia civilizzatrice'.[13] Le culture locali dell'"altro" sono sistematicamente ignorate o semplificate, ridotte a scenari folcloristici, svuotate delle loro pratiche religiose, delle visioni del mondo e dei saperi complessi che le caratterizzano.

Una significativa discontinuità con questa narrazione dominante emerge nei fumetti di Hugo Pratt, che presentano una visione profonda e viva dell'Africa. In contrasto con le precedenti narrazioni coloniali, nelle quali il continente veniva spesso descritto come un 'luogo esotico, caldo e desertico, immobile, primitivo e senza storia, luogo di istinti irrazionali e primordiali',[14] l'Africa di Pratt si presenta come un soggetto a pieno titolo, portatore di storie, memorie, culture e misteri:

La Dankalia, Aden, l'Etiopia, Massaua: le coordinate dell'avventura […]. Quel tipo di Africa rappresentava per Hugo Pratt qualcosa di molto importante, caratterizzato, direi, da avventura

[12] Cfr. G. Tomasello, *L'Africa tra mito e realtà: Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004, p. 11.
[13] O. Affuso, 'Mappe di colonie e immaginari postcoloniali: Un viaggio nella lirica', in: *Im@go: Rivista di Studi Sociali sull'Immaginario*, II, 1 (2013), pp. 134-159.
[14] Ivi, p. 155.

e dignità, dal coraggio e dalla generosità, anche in caso di scontri privi spesso di ogni eccesso di ferocia.[15]

Attraverso il suo linguaggio visivo e narrativo, Pratt riesce a restituire la densità delle relazioni umane e culturali, evitando, per quanto possibile, di ricadere negli stereotipi del pensiero coloniale. I personaggi prattiani entrano in scena con complessità e con dignità, dotati di una voce autonoma.[16] In questo senso, l'opera di Pratt si colloca pienamente nel filone di quelle narrazioni che non si limitano a decostruire lo sguardo coloniale, ma vanno anche oltre: verso nuove forme di racconto dell'alterità, capaci di ascoltare l'"altro" e di restituirne un'identità degna di essere rispettata.

La forza della rappresentazione prattiana dell'Africa è legata in gran parte alla sua esperienza diretta e vissuta nel continente africano. Pratt trascorre infatti sette anni della sua infanzia in Abissinia, l'attuale Etiopia, seguendo il padre, ufficiale dell'esercito coloniale italiano. In quei luoghi, il giovane Pratt sperimenta da vicino tanto il momento di apparente "trionfo" dell'espansione fascista quanto il suo esito drammatico, passando anche per l'esperienza durissima del campo di internamento di Dire Dawa. È proprio questo contatto precoce e prolungato con le popolazioni locali, unito a una conoscenza concreta delle loro culture e dei loro codici, a lasciare un'impronta profonda sulla sua sensibilità narrativa e artistica.[17]

Tale universo culturale trova una delle sue espressioni narrative più mature nella raccolta *Le Etiopiche*. La serie è composta da quattro fumetti: *Nel nome di Allah compassionevole e misericordioso*, *L'ultimo colpo*, *Di altri Romei e altre Giuliette* e *Leopardi*, ambientati tra la penisola arabica e il Corno d'Africa degli anni Venti, in un periodo in cui l'Italia fascista muove i primi passi verso l'offensiva coloniale che culminerà nella guerra d'Etiopia del 1935-1936. Lontani da qualsiasi retorica patriottica, i quattro racconti si muovono tra avventura, introspezione e memoria storica, dando vita a storie che interrogano le contraddizioni del colonialismo e i processi di costruzione dell'identità africana.

Il retroterra familiare e geografico di Pratt, segnato da radici anglo-francesi e italiane, alimenta la sua sensibilità per l'altrove e per l'ibridazione che diventa la cifra distintiva della sua opera. L'autore cresce infatti in un contesto familiare e culturale multietnico, dal quale derivano alcune delle caratteristiche centrali dei suoi lavori: 'la tensione verso una storia raccontata con una delicata, ma acuta ironia, e la linea dell'orizzonte, in direzione dell'avventura, di una meta agognata e poetica'.[18]

La realtà africana in questa raccolta viene narrata attraverso lo sguardo di Corto Maltese, alter ego dell'autore e protagonista della celebre raccolta *Le Etiopiche*. Come Pratt, anche Corto è un viaggiatore solitario e un cosmopolita disincantato, che attraversa territori e culture con curiosità aperta e spirito riflessivo. I loro percorsi personali, pur distinti, si intrecciano profondamente. Pratt si trasferisce in Etiopia a undici anni, seguendo il padre ufficiale coloniale, mentre Corto, all'età di diciassette anni, sale a bordo di una nave per iniziare le sue avventure. In entrambi i casi,

[15] F. R. Monaco, 'Presentazione', in: P. Zanotti (a cura di), *Hugo Pratt e Corto Maltese: 50 anni di viaggi nel mito: Catalogo della mostra (Bologna, 4 novembre 2016-19 marzo 2017)*, Milano, Rizzoli Lizard, 2016, p. 9.

[16] Cfr. N. Labanca, 'Racconti d'Oltremare: L'immagine della società nativa nella letteratura postcoloniale italiana', in: *Zapruder*, 23 (2010), pp. 168-175.

[17] R. Capoferro, *Individual soldier: Corto Maltese e l'immaginario coloniale*, in: R. Capoferro (a cura di), *Letteratura disegnata: Modelli e ideologie del fumetto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 59-79: p. 61.

[18] M. Maggiore, *Le tracce dell'arte nel fumetto italiano: Hugo Pratt: La linea della libertà*, Tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, 2019, p. 9. Si veda anche M. Pierre, 'Non sono geloso di Corto, del resto posso farlo sparire', in: V. Mollica & P. Zanotti (a cura di), *Hugo Pratt: Corto Maltese: letteratura disegnata: Catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 8 settembre-15 ottobre 2006)*, Roma, Lizard, 2006, p. 90.

l'esperienza del viaggio non si configura come fuga dalla propria identità, ma come occasione di incontro e scambio con l'"altro".

Questo approccio all'alterità non si fonda sul desiderio di dominare o assimilare, bensì sul rispetto e sulla ricettività verso la differenza. Nei loro viaggi, Corto e Pratt entrano in relazione con mondi culturali diversi senza perdere la propria identità, anzi arricchendola grazie al confronto. Si delinea così un'etica dell'apertura, una forma di tolleranza vissuta come scelta esistenziale. In tale prospettiva, la fuga di Corto dalla guerra verso l'Africa Orientale può essere interpretata come un tentativo di raggiungere un altrove possibile. Questo movimento, insieme fuga dal conflitto e ricerca di pace, si può anche leggere come una trasfigurazione narrativa del desiderio utopico dello stesso Pratt: un'aspirazione alla riconciliazione tra i popoli, alla possibilità di abitare il mondo in un modo più giusto.

Nella raccolta *Le Etiopiche*, Corto si muove in uno spazio attraversato da tensioni coloniali, disuguaglianze e conflitti geopolitici, ma ciò che distingue il suo sguardo è la capacità di combinare 'elementi imagotipici, volti alla definizione del sé e dell'altro, ma anche all'espressione dell'ibridazione identitaria, con elementi imagologici, atti a demistificare lo sguardo dell'altro sul sé, a denunciare i cortocircuiti fobici del linguaggio e le "parole fantasma" razziste'.[19] In questa prospettiva, la figura di Corto assume un ruolo cruciale: quello dell'intermediario culturale, capace di ascoltare, osservare e restituire dignità alle culture incontrate. L'apertura mentale in questo caso veicola un messaggio politico ed etico: secondo Pratt, solo una visione cosmopolita e non gerarchica del mondo può garantire il pieno rispetto delle identità e la possibilità di una reale coesistenza. [20]

La valorizzazione dell'identità africana in *Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole*

Un elemento peculiare della cultura arabo-islamica si manifesta sin dal titolo del primo racconto *Nel nome di Allah misericordioso e compassionevole*. L'espressione, utilizzata per introdurre ogni attività significativa e le sure del Corano, è un riferimento formale che instaura un legame tematico con la narrazione. Il racconto si apre infatti con la citazione di una sura coranica, suggerendo il ruolo centrale della spiritualità islamica nel contesto narrativo e stabilendo fin da subito un legame profondo tra narrazione e spiritualità

SURA 93: "IL SOLE DEL MATTINO" DETTA ALLA MECCA.
(I VERSETTI (MA CI BASTANO I PRIMI QUATTRO).
1: PER IL SOLE DEL MATTINO.
2: PER LA NOTTE, QUANDO LE TENEBRE SI INFITTISCONO.
3: IL TUO SIGNORE NON TI HA DIMENTICATO E NON TI HA PRESO IN ODIO.
4: LA VITA FUTURA PER TE VALE PIÙ DELLA VITA PRESENTE.
Fig. 1: La citazione di una sura coranica in apertura conferisce alla scena una forte cornice simbolica e spirituale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 139).

Fin dalle prime vignette Pratt costruisce un universo visivo denso di riferimenti simbolici, restituendo con rispetto e cura i codici iconici legati alla cultura beduina e alla geografia della penisola arabica. L'ambiente non è più sfondo esotico per l'azione dell'"eroe bianco", ma assume il valore di un linguaggio visivo autonomo, che invita il lettore a osservare con attenzione e senza preconcetti. La raffigurazione del deserto, dei cammelli, delle tende e dei Dancali, evoca una dimensione quotidiana e concreta, che si avvicina quasi a un registro diaristico, capace di offrire uno sguardo intimo sulla vita delle popolazioni rappresentate. In questa direzione, Pratt restituisce all'identità africana e islamica la piena dignità di uno sguardo interno, liberandola dal filtro giudicante dell'osservatore europeo.[21]

[19] Moll, 'L'imagologia interculturale', cit., p. 177.
[20] Cfr. Proietti, *Specchi del letterario,* cit., p. 138.
[21] Ivi, p. 71.

Fig. 2: Si integrano in questa vignetta i riferimenti simbolici e codici iconici della cultura della penisola arabica (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 139).

La valorizzazione dell'alterità si coglie anche nella costruzione dei personaggi. Corto Maltese non è più l'unico portatore di senso: la narrazione si apre invece a una pluralità di voci e soggetti, i quali abitano e arricchiscono lo spazio narrativo. Insieme a Corto compare il personaggio di El Oxford, un beduino che ha studiato in Inghilterra, ma resta profondamente legato al deserto, da lui definito "pulito". Nella vignetta che li raffigura fianco a fianco, Corto ed El Oxford rendono visibile un dialogo interculturale che non si riduce alla contrapposizione binaria tra colonizzatore e colonizzato.

El Oxford incarna un'identità complessa e segnata da un duplice radicamento: da un lato, la tradizione familiare e tribale; dall'altro, l'educazione ricevuta nel contesto europeo. Come lui stesso afferma: 'Perfino io che ho studiato all'estero, sono ancora sentimentalmente legato alla famiglia e tante altre cose'.[22] Il personaggio non è semplicemente un comprimario funzionale alla narrazione, ma una figura-ponte tra due mondi, tra memoria e modernità. La sua presenza mostra come l'identità non sia qualcosa di fisso, bensì un processo aperto e dinamico, che si arricchisce grazie al confronto con l'"altro". In tal modo, Pratt decostruisce uno degli stereotipi più persistenti dell'immaginario coloniale: quello del colonizzato come soggetto ignorante e arretrato. Così facendo, Pratt dà voce a una specifica realtà culturale riconoscendole una complessità che va oltre i codici rigidi del discorso coloniale.

Fig. 3: Corto ed El Oxford, accostati nella vignetta, incarnano un dialogo interculturale non riducibile alla dicotomia colonizzatore–colonizzato (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 139).

Identità-alterità fra paradigmi coloniali e lo spazio umano: Cush, Corto e Bradt

Nel ciclo narrativo de *Le Etiopiche*, la relazione tra Corto Maltese e Cush, il guerriero dancalo fanatico, rappresenta uno dei nodi centrali attraverso cui Hugo Pratt esplora le dinamiche dell'alterità e del conflitto culturale. Il loro rapporto nasce sotto i segni di una diffidenza reciproca, in particolare da parte di Cush, influenzata dalle ferite lasciate dall'esperienza coloniale. Nel loro primo incontro Cush, in quanto rappresentante della memoria storica dei popoli colonizzati, rifiuta apertamente Corto, definendolo 'cane infedele'.[23] Tale espressione non va intesa come un'offesa

[22] H. Pratt, *Corto Maltese: L'integrale,* Milano, Mondadori, 2019, p. 141.
[23] Ivi, p. 148.

personale, bensì come un gesto di resistenza simbolica, che condensa in sé il rifiuto dell'oppressione occidentale da parte dell'Africa colonizzata: 'Non ricevo ordini da te, Corto Maltese, sei un cane infedele, non c'è amicizia tra noi!'.[24]

L'atteggiamento ostile di Cush rispecchia una tensione profonda propria del sistema coloniale, fondata sulla dicotomia tra "umani" e "indigeni", tra civili e dominati, tra chi esercita il comando e chi è costretto all'obbedienza. Se da un lato l'atteggiamento di Cush è un esempio emblematico di odio e di resistenza radicale nei confronti dei colonizzatori, dall'altro, questi trattano gli africani con altrettanta ostilità, riducendoli a categorie spersonalizzanti come "negri" o "indigeni". Tale disprezzo reciproco è un riflesso delle dinamiche coloniali, in cui entrambe le parti si definiscono in opposizione l'una all'altra.

Questa dinamica viene approfondita nel secondo racconto, *L'ultimo colpo*, nel quale la figura dell'ufficiale britannico Bradt è funzionale alla messa in scena della complessità e dell'ambivalenza dei ruoli coloniali. Bradt non rispecchia solo la violenza del potere imperiale, ma evidenzia anche le contraddizioni interne al sistema coloniale, offrendo così una rappresentazione in cui i confini tra vittime e oppressori tendono a sfumare. La messa in discussione di questo rapporto conflittuale rappresenta una delle novità del fumetto di Pratt rispetto alle tradizioni letterarie precedenti, nelle quali 'i rapporti tra indigeni e colonizzatori sono scarsamente articolati e problematizzati'.[25]

Il personaggio di Bradt è costruito come un emblema dell'ipocrisia e della decadenza morale del colonialismo. Ex militante irlandese convertito al servizio dell'Impero britannico, egli ha tradito il proprio fratello e i propri ideali in cambio di potere. La sua reazione violenta nei confronti di Corto che aveva consentito a Cush di accedere a uno spazio riservato ai "bianchi", oltre a rendere visibile la trasgressione dell'etica coloniale, sottolinea quanto siano profondi i confini simbolici tracciati dal potere imperiale, offrendo al tempo stesso una chiave di lettura dell'odio nutrito dal popolo africano: 'Avete fatto una sciocchezza, Corto Maltese!'.[26]

Il culmine drammatico de *L'ultimo colpo* si raggiunge con la morte di Bradt. Legato a un albero da Cush con l'aiuto degli altri dancali, Bradt viene condannato al rogo in un atto di vendetta feroce. L'esecuzione, motivata anche attraverso richiami religiosi, sottolinea il modo in cui le tradizioni locali possono essere strumentalizzate per giustificare la violenza. In quest'episodio si manifesta tuttavia il senso di umanità proprio dell'opera prattiana, raffigurato nell'atteggiamento di Corto che decide di porre fine alle sofferenze del nemico sparandogli. Si tratta di un atto di umanità radicale che non esprime pietà nei confronti di Bradt, in quanto simbolo del colonialismo, ma piuttosto un rifiuto della brutalità in generale, e che ribadisce la possibilità di agire al di fuori delle logiche del potere e della vendetta. Corto così 'non vibra una critica ideologica, ma incarna la possibilità di una libera messa in scena della propria identità'.[27] È proprio questa libertà interiore a renderlo un personaggio aperto, ambiguo e talvolta contraddittorio, ma sempre mosso da una tensione profonda verso l'umano.[28] Da questo episodio emerge anche come la rappresentazione prattiana dell'Africa sia attraversata da una tensione complessa. La violenza rituale, la centralità etica attribuita a Corto e l'enigmaticità del paesaggio possono infatti essere lette alla luce di ciò che Edward Said definisce la persistenza di 'strutture discorsive

[24] Ibidem.
[25] Affuso, 'Mappe di colonie', cit., p. 155.
[26] Pratt, *Corto Maltese*, cit., pp. 164-165.
[27] Capoferro, 'Individual soldier', cit., p. 62.
[28] Cfr. G. Remonato, 'Corto Maltese tra fumetto e letteratura disegnata', in: *Belphégor: Littérature populaire et culture médiatique* 13, I (2015). <https://journals.openedition.org/belphegor/620> (10 febbraio 2026).

latenti'[29] che continuano a informare lo sguardo europeo anche quando questo tenta consapevolmente di superarsi. Tale ambivalenza non riduce la forza critica dell'opera; al contrario, ne rivela la complessità interna, poiché la rappresentazione di Pratt nasce proprio dall'incontro, mai del tutto risolto, tra la volontà di decostruire l'immaginario coloniale e la permanenza di codici visivi e narrativi sedimentati. È un processo di avvicinamento per niente lineare, segnato da ambivalenze e momenti di rottura, ed è proprio ciò che lo rende realistico.

In questa tensione tra superamento e residuo si colloca la profondità dello sguardo di Pratt: la relazione tra Corto e Cush si apre a una nuova possibilità di attraversamento delle differenze, sviluppandosi in un terreno liminale, un vero e proprio "terzo spazio" in cui l'ibridazione culturale si fa possibilità narrativa. Questo mutamento si coglie nel dialogo fra Cush e Corto: 'Forse non sei come gli altri bianchi […]. Ma ciò non significa che mi fidi di te'.[30] Si tratta una fiducia difficile, costruita attraverso esperienze comuni e riconoscimenti graduali. Lo sviluppo del loro rapporto si fa ancora più evidente in *Di altri Romei e altre Giuliette*, dove Cush difende apertamente Corto contro i dancali che, a loro volta, lo etichettano immediatamente come "cane infedele". La scena è di grande intensità visiva: gesti, sguardi e silenzi esprimono la fedeltà di Cush molto più delle parole.

Fig. 4: La vignetta concentra una forte intensità visiva: attraverso gesti, sguardi ed espressioni silenziose, Cush afferma la sua fedeltà e prende le difese di Corto di fronte agli altri dancali (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 189).

L'episodio illustra pienamente il concetto di terzo spazio, in cui i soggetti entrano in una zona di contatto che non appartiene più né all'uno né all'altro. Nessuno dei due resta confinato nelle posizioni che la storia o la geografia sembrerebbero assegnare: Cush non è semplicemente il guerriero "tribale", così come Corto non incarna il bianco civilizzatore. In questo incontro sospeso, entrambi si trasformano rispetto a se stessi. In ciò si rispecchia con chiarezza il sogno utopico di Pratt di un 'mondo in cui è possibile esibire identità diverse senza cadere nel conflitto'.[31]

La valorizzazione dell'aspetto culturale altrui in *Di altri Romei e altre Giuliette* e *Leopardi*

Il tema dell'alterità emerge nel titolo del terzo fumetto *Di altri Romei e altre Giuliette*, in cui Pratt opera un ribaltamento interculturale di uno dei miti d'amore più celebri della tradizione occidentale. La tragedia shakespeariana viene trasposta in un contesto etiope, dove l'amore impossibile non è ostacolato da rivalità familiari, ma da barriere culturali e religiose: il matrimonio tra un musulmano e una cristiana risulta inaccettabile secondo le tradizioni locali.

Tuttavia, questa motivazione iniziale si rivela presto un pretesto poiché il vero motivo del conflitto è legato all'oro e alle risorse economiche della Dancalia musulmana: 'È una scusa inventata dal Ras Yacob per attaccarci. Anche la guerra di religione è un trucco. Il fatto è che nel nostro territorio c'è l'oro'.[32] Lo spostamento del focus dalla religione all'economia evidenzia l'intreccio tra cultura, territorio e

[29] Said, *Orientalismo*, cit., p. 78.
[30] Pratt, *Corto Maltese*, cit., p. 162.
[31] Capoferro, 'Individual soldier', cit., p. 71.
[32] Pratt, *Corto Maltese*, cit., p. 190.

potere, e sottolinea come l'identità collettiva sia profondamente radicata nella terra e nelle sue risorse.

La coralità narrativa assume un ruolo decisivo in questo fumetto. I personaggi locali diventano portatori attivi di significati, saperi e memorie. Le tradizioni non sono mai ridotte a stereotipi, bensì esplorate come forme vive di espressione culturale. Attraverso piccoli oggetti simbolici, scambi di sguardi e gesti narrativi silenziosi, Pratt restituisce la complessità dell'esperienza dell'"altro", e invita il lettore a capirne le radici prima di giudicarne i risultati.

Un esempio significativo è la presenza del personaggio dello stregone Shamael, figura misteriosa che sente le voci dei morti e dei demoni. Shamael incarna un sistema di conoscenza alternativo, fondato sulla narrazione orale, sulla spiritualità africana e sulla saggezza popolare. Lungi dall'essere sarcastico, lo sguardo di Pratt è rispettoso. La magia, infatti, in questo racconto si presenta come una forza culturale di resistenza all'imposizione dell'ordine coloniale. Lo stregone diventa simbolo di identità culturale profonda, come afferma Gubbiotti: 'la magia rappresenta proprio la tradizione nazionale che permette di darsi un'identità'.[33] Per le dancale, Shamael custodisce le memorie, i traumi e le speranze del suo popolo. La sua figura si carica così di una valenza simbolica profonda, che ne fa al tempo stesso depositario di storia e incarnazione di una tradizione collettiva: 'è lui che ha provocato la morte del re Theodoros, il re folle di Etiopia. Ha anche contribuito alla disfatta a Adua. a è un angelo caduto'.[34]

Fig. 5: L'immagine presenta un ritratto fortemente espressivo dello stregone Shammel in scene rituali in cui comunica con i morti (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 185).

Proprio questa intensificazione simbolica introduce nuovamente un margine di ambivalenza. Se da un lato Pratt, tramite Shamael, valorizza la rappresentazione dell'"altro", mostrando che esistono molteplici modi di conoscere e interpretare il

[33] V. Gubbiotti, *Corto Maltese: un uomo libero che sa molte cose*, in: V. Mollica & M. Paganelli (a cura di), *Hugo Pratt, L'autore e il fumetto 2*, Montepulciano, Editori del Grifo, pp. 103-105: p. 105.
[34] Pratt, *Corto* Maltese, cit., p. 187.

mondo, dall'altro lato rischia di rappresentare quest'"altro" attraverso 'figure che portano con sé un eccesso di significato',[35] e quindi cariche di tensione simbolizzante. In questo senso, il personaggio di Shamael può essere analizzato da una duplice prospettiva poiché mostra come l'intenzione di Pratt di dare maggiore profondità e dignità ai personaggi africani conviva ancora con alcune tracce di un immaginario esotico, che il fumetto, pur mettendolo in discussione, non riesce a eliminare del tutto. Questa ambivalenza non rappresenta un limite dell'opera, anzi è uno dei suoi aspetti più interessanti: *Le Etiopiche* mostrano infatti che la critica al discorso coloniale non avviene in modo netto e definitivo, ma passa anche attraverso il riconoscimento delle sue contraddizioni e persistenze. In questo modo, il fumetto apre la strada a una lettura più complessa e consapevole del rapporto tra identità e alterità.

Il racconto *Leopardi*, ambientato nell'Africa Orientale Tedesca, prosegue e radicalizza la stessa valorizzazione del patrimonio culturale dell'Africa e delle forme di resistenza. Qui il contrasto tra l'universo coloniale e mondo autoctono diventa ancora più netto. L'apertura è eloquente: la pelle di una zebra diventa la superficie su cui viene scritto il discorso dell'ufficiale coloniale Rosco Tenton. Si tratta di un atto simbolico che mette in scena, da un lato, il dominio coloniale sul corpo dell'Africa e, dall'altro, fa emergere la frattura tra due mondi: quello del colonizzatore, che definisce gli uomini-leopardo come "banditi" e "criminali", e quello africano, in cui essi rappresentano un movimento di resistenza spirituale e culturale. Si tratta di un conflitto per la "supremazia" sull'identità culturale del territorio, che 'emerge proprio nei luoghi di ambivalenza, nei segni e nei gesti in cui si mescolano resistenza e riconoscimento'.[36]

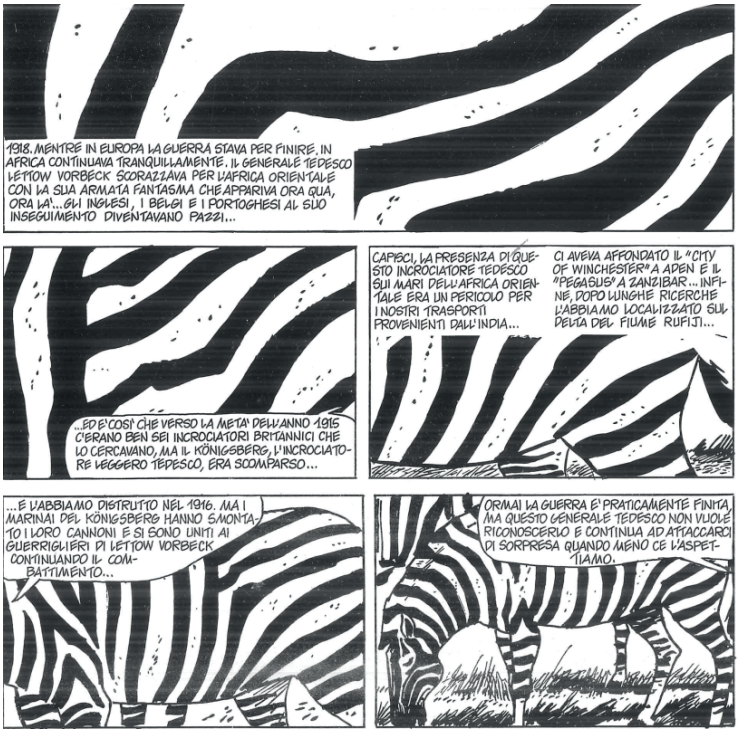

1918. MENTRE IN EUROPA LA GUERRA STAVA PER FINIRE, IN AFRICA CONTINUAVA TRANQUILLAMENTE. IL GENERALE TEDESCO LETTOW VORBECK SCORAZZAVA PER L'AFRICA ORIENTALE CON LA SUA ARMATA FANTASMA CHE APPARIVA ORA QUA, ORA LÀ... GLI INGLESI, I BELGI E I PORTOGHESI AL SUO INSEGUIMENTO DIVENTAVANO PAZZI...
...ED E' COSÌ CHE VERSO LA META' DELL'ANNO 1915 C'ERANO BEN SEI INCROCIATORI BRITANNICI CHE LO CERCAVANO, MA IL KÖNIGSBERG, L'INCROCIATORE LEGGERO TEDESCO, ERA SCOMPARSO...
CAPISCI, LA PRESENZA DI QUESTO INCROCIATORE TEDESCO SUI MARI DELL'AFRICA ORIENTALE ERA UN PERICOLO PER I NOSTRI TRASPORTI PROVENIENTI DALL'INDIA...
CI AVEVA AFFONDATO IL "CITY OF WINCHESTER" A ADEN E IL "PEGASUS" A ZANZIBAR... INFINE, DOPO LUNGHE RICERCHE L'ABBIAMO LOCALIZZATO SUL DELTA DEL FIUME RUFIJI...
...E L'ABBIAMO DISTRUTTO NEL 1916. MA I MARINAI DEL KÖNIGSBERG HANNO SMONTATO I LORO CANNONI E SI SONO UNITI AI GUERRIGLIERI DI LETTOW VORBECK CONTINUANDO IL COMBATTIMENTO...
ORMAI LA GUERRA E' PRATICAMENTE FINITA, MA QUESTO GENERALE TEDESCO NON VUOLE RICONOSCERLO E CONTINUA AD ATTACCARCI DI SORPRESA QUANDO MENO CE L'ASPETTIAMO.

Fig. 6: La sequenza di vignette, con le strisce zebrate – richiamo simbolico agli Uomini Leopardo – fa da sfondo alle didascalie che ricostruiscono il contesto storico del 1918 e della guerra coloniale in Africa orientale. L'immagine traduce visivamente la tensione tra colonizzatori e colonizzati (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 205).

[35] Said, *Orientalismo*, cit., p. 32.
[36] Bhabha, *Luoghi della cultura*, cit., p. 100.

Rosco, portatore di una visione imperiale razionalista, riduce l'identità degli uomini-Leopardo a pericolosa irrazionalità, definendoli 'fanatici banditi, un po' di tutto insomma'.[37] Secondo il sistema coloniale gli uomini-Leopardo 'creano scompiglio e sembrano così abili da realizzare simultaneamente colpi in Nigeria, in Congo, in Angola'.[38] Tutto ciò evidenzia già un'enorme differenza nelle prospettive fra due mondi che non si incontrano mai: ciò che per il colonizzatore è caos e minaccia, per l'altro è giustizia alternativa che ripristina dignità, tradizione e sovranità.

Come nei racconti precedenti, si attua il superamento degli schemi attraverso Corto Maltese. Pur partecipando alla spedizione contro gli uomini-leopardo, Corto ne esce trasformato. In una scena onirica, Corto entra in contatto con Brukoy, capo del movimento Leopardo, che gli rivela: 'Solo chi vede con gli occhi del leopardo può capire il nostro mondo'.[39] È il culmine simbolico dell'immersione nell'alterità. L'"altro" non può essere compreso con le categorie della logica coloniale, ma solo attraverso un atto di empatia e di apertura spirituale.

Così, da semplice osservatore esterno, Corto diventa parte integrante di una narrazione africana: non perché ne interiorizzi meccanicamente i valori, ma perché ne riconosce la legittimità. L'incontro con Brukoy e il mondo degli uomini-leopardo segna il momento in cui Corto supera la visione occidentale e si apre a un altro sistema di significati. Come osserva Affuso, questo passaggio è tipico della poetica di Pratt in cui 'anche quando i suoi protagonisti sono occidentali, c'è sempre un comprimario che esprime il punto di vista dell'altro [...] e chiede rispetto'.[40]

Il valore simbolico diventa ancora più profondo quando Corto si risveglia dal coma con accanto una zampa di leopardo. Se, per l'ufficiale inglese, tale atto rappresenta il segno della condanna: 'Questa zampa dice che sei morto per loro',[41] invece per Corto assume un valore diverso: è stato accettato dal mondo dei leopardi, perché ha compreso, almeno in parte, la logica spirituale e politica della loro cultura. Ancora una volta quindi emerge il fallimento dell'Impero nel comprendere l'"altro" e nel concepirne la cultura. Mentre il colonizzatore legge quel gesto come minaccia, Corto lo riconosce come trasformazione interiore, enfatizzando che l'unico modo per entrare in relazione con l'alterità consiste nel trascendere la logica del dominio.

Insomma, attraverso questi quattro racconti, Pratt mostra che l'incontro con l'"altro" non è mai banale, ma richiede un lavoro interiore. Corto non è un eroe invincibile, ma un uomo in continua evoluzione, capace di mettersi in discussione e di lasciarsi cambiare dal confronto con l'alterità. In questo senso incarna una nuova forma di umanità, fluida e in movimento. Come osserva Zanotti: 'Corto non vuole essere un eroe e proprio per questo lo sentiamo più vicino'.[42] È colui che riesce a creare, in ogni incontro, un terzo spazio: uno spazio di dialogo, rispetto e contaminazione.

L'identità dell'"altro" nei segni del visibile

L'abbigliamento, inteso come linguaggio visivo, costituisce uno degli elementi di rilievo attraverso cui si articola l'identità culturale di un certo gruppo o di una certa società. Come osserva Roland Barthes, 'l'abito è un linguaggio: non solo rivela la struttura di una società, ma anche il posto che l'individuo vuole occupare in essa'.[43] Questo codice visivo non si limita alla moda in senso estetico, ma assume una funzione

[37] Pratt, *Corto Maltese*, cit., pp. 207-208.
[38] Ibidem.
[39] Ivi, p. 210.
[40] Affuso, 'Mappe di colonie', cit., p. 147.
[41] Pratt, *Corto Maltese*, cit., p. 211.
[42] Zanotti (a cura di), *Hugo Pratt e Corto Maltese*, cit., p. 10.
[43] R. Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, trad. L. Lonzi, G. Marrone & R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2006, p. 20.

comunicativa profonda nella misura in cui trasmette appartenenze etniche, sociali e simboliche. In ambito postcoloniale, inoltre, l'abbigliamento acquista un valore ancora più rilevante poiché rappresenta uno dei primi strumenti attraverso cui lo sguardo coloniale ha storicamente codificato l'alterità. Infatti, Said ricorda che 'le culture imperiali si sono spesso servite di immagini visive – tra cui l'abbigliamento – per classificare, semplificare e infine controllare l'Altro'.[44] Nella visione orientalista, la rappresentazione dell'abito tradizionale diventa il simbolo di una differenza culturale irrigidita, un segno che tende a rendere esotica l'identità dell'"altro" e ridurla a un cliché visivo. Nei fumetti di Pratt, l'alterità si manifesta in modo tangibile e potente attraverso la rappresentazione visiva dei corpi, dei gesti, dei costumi. In tal modo il disegno diventa uno strumento critico e culturale che interpreta con rispetto e attenzione etnografica, in netto contrasto con la tradizione fumettistica coloniale.

Un confronto tra le tavole di Pratt e le vignette grottesche e caricaturali di inizio Novecento permette di cogliere pienamente la rottura stilistica e politica. Le vecchie illustrazioni coloniali, con i loro africani dai tratti deformati, labbra esagerate e pose animalesche, avevano contribuito a cristallizzare uno stereotipo visivo dell'"altro" come primitivo, infantile o ridicolo. Nell'opera di Pratt, invece, dettagli visivi come costumi, acconciature, oggetti rituali, armi e ambienti diventano codici culturali che raccontano appartenenze, memorie e relazioni. Il fumetto si fa così mezzo di storicizzazione e riconoscimento, ponendo in luce la profonda connessione tra individui e territorio, in linea con la prospettiva dell'imagologia, che studia 'l'immaginario di un gruppo, di una società, di una cultura, in una data epoca'[45] e il modo in cui lo sguardo sull'"altro" si costruisca attraverso simboli, linguaggi e rappresentazioni visuali.

Emerge dalla raccolta una diversità dei codici culturali, dalle uniformi coloniali europee alle vesti tradizionali dei Dancali, dai fez ottomani dei soldati turchi alle divise dell'esercito scozzese. Un esempio significativo è Cush, con l'abbigliamento tipico dei Dancali, sempre accompagnato dal fucile. Qui il vestiario non esotizza, ma distingue e afferma identità. Come osserva ancora Proietti: 'Grazie al disegno si colgono i tratti culturali che i gruppi utilizzano nella società per affermare e mantenere una loro distinzione culturale e identitaria'.[46] Allo stesso modo, le ambientazioni, ossia deserti, villaggi, accampamenti, fortezze, sono rese con un'accuratezza documentaristica, immergendo il lettore in uno spazio culturale complesso e vivo.

[44] Said, *Orientalismo*, cit., p. 121.
[45] Proietti, *Specchi del letterario*, cit., p. 47.
[46] Ivi, p. 46.

Fig. 7: Nell'inquadratura si vedono due personaggi in abbigliamento militare che richiamano visivamente le uniformi ottomane durante la Prima guerra mondiale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 147).

Fig. 8: L'abbigliamento di Cush richiama il contesto locale e tradizionale dei dancali (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 179).

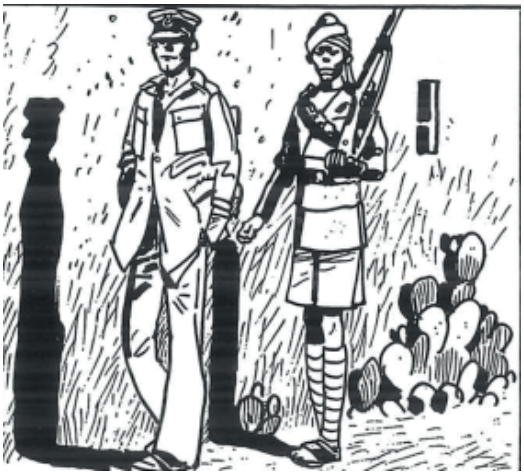
Fig. 9: L'abbigliamento qui costruisce l'immagine della figura dello stregone Shammel, in cui ogni dettaglio contribuisce a evocare autorità spirituale e legame con il mondo rituale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 185).

Fig. 10: La vignetta mostra due soldati europei riconoscibili dalle loro **uniformi coloniali.** Indossano giacche strutturate con tasche e cinturoni, e alti stivali o fasce alle gambe, elementi tipici dell'abbigliamento militare impiegato nei territori africani durante l'età coloniale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 145).

In questa linea di frontiera tra culture si colloca anche la figura di Corto Maltese, il cui abbigliamento assume un valore simbolico fondamentale. Lontano da ogni vincolo identitario rigido, il suo modo di vestirsi riflette la sua natura aperta, priva di appartenenze precostituite. Come il suo carattere, anche il suo abito è liminale e capace di attraversare confini senza esserne imprigionato. La scelta di indossare l'abbigliamento locale accanto a El Oxford o la divisa militare britannica in *L'ultimo colpo* esprime visivamente una forma di identità porosa, capace di osservare e comprendere tanto il mondo coloniale quanto quello colonizzato, senza aderire pienamente a nessuno dei due.

NON SARA' FACILE ENTRARE NELLA FORTEZZA DI TURBAN...
AFFARI TUOI, EL OXFORD.
IO SONO RICOMPENSATO PER PORTARE LA NAVE FINO A ZANZIBAR.

Fig. 11: La vignetta raffigura Corto in abiti locali, analoghi a quelli indossati da El Oxford (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 140).



Particolarmente emblematica è l'ultima vignetta di *Leopardi*, in cui Corto, vestito con l'uniforme dell'esercito britannico su cui campeggia la scritta *"RAMC East Africa"*, tiene in mano la zampetta di un leopardo, simbolo potente della setta anticoloniale degli uomini-Leopardo.

Fig. 12: Qui Corto appare in divisa militare britannica, assumendo visivamente i tratti dell'autorità coloniale (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 166).

L'immagine condensa la complessità del suo pensiero: l'uomo bianco che indossa l'abito del potere imperiale riesce ad attraversare, ascoltare e comprendere, o almeno in parte, la spiritualità e la giustizia di un altro mondo.

Fig. 13: Corto, vestito con l'uniforme dell'esercito britannico recante la scritta 'RAMC East Africa', tiene in mano la zampetta di un leopardo, potente emblema della setta anticoloniale degli Uomini Leopardo (Pratt, 'Corto Maltese', cit., p. 224).

Corto diventa così un corpo narrativo ibrido, icona di quel "terzo spazio" in cui 'l'identità si forma non nella purezza, ma nella contaminazione, nell'intervallo culturale, nel luogo dell'incontro'.[47] Il suo abito, mai definitivo, accompagna questa logica della soglia, dove l'incontro con l'"altro" non conduce né all'assimilazione né all'esclusione, ma al dialogo e alla metamorfosi.

Conclusioni

I quattro racconti della raccolta *Le Etiopiche* non sono semplici episodi d'avventura, ma si configurano come un dispositivo narrativo complesso, capace di mettere in scena, con eleganza grafica e profondità simbolica, le contraddizioni dell'epoca coloniale e le sfumature dell'incontro interculturale. La storia non è quella presentata in modo didascalico, ma 'una versione un po' manipolata che evidenzia i suoi aspetti fantastici ed esotici',[48] in cui si mischiano realtà e invenzione, personaggi storici e figure immaginarie, elementi documentari e dimensioni visionarie.

Attraverso questo intreccio narrativo, Pratt costruisce un quadro culturale e politico multiplo: si evocano le bandiere dei poteri coloniali, le tensioni religiose mascherate da interessi economici, le rivolte anticoloniali in Africa e Asia, ma anche la resistenza quotidiana di popoli come i Dancali, gli Afar, i guerrieri somali e le comunità locali che abitano le "periferie dell'impero". In questo scenario, il rapporto identità/alterità non è mai cristallizzato in dicotomie rigide, bensì è continuamente

[47] Bhabha, *Luoghi della cultura*, cit., p. 56.
[48] M. Prandi & P. Ferrari, *Guida al fumetto italiano: Autori personaggi storie*, Bologna, Odoya, 2014, p. 353.

negoziato. L'Occidente non è rappresenta l'unico punto di vista e il Sud globale non è più un semplice teatro muto di conquista.

Le Etiopiche sfruttano inoltre le potenzialità del fumetto come linguaggio ibrido, ossia visivo, verbale e simbolico, per veicolare messaggi profondi e di attualità. Le tematiche dell'identità, dell'appartenenza e dello sguardo sull'"altro" emergono con forza attraverso ogni scelta grafica, dialogica e narrativa. La posizione etica di Corto, protagonista antieroico e cosmopolita, incarna la poetica di Pratt: decostruire gli stereotipi, coltivare l'ascolto, abitare gli spazi liminari tra culture.

La lettura dell'opera in base al quadro teorico integrato di imagologia e studi postcoloniali consente di coglierne la piena complessità. L'imagologia permette di comprendere come Pratt lavori sulla costruzione e sulla trasformazione delle immagini dell'"altro", mentre il postcolonialismo colloca tali rappresentazioni entro le dinamiche storiche e ideologiche del dominio coloniale. È proprio nella loro intersezione che diventa possibile leggere l'opera come un continuo processo di negoziazione identitaria, in cui Pratt tenta, dentro i limiti della propria posizione occidentale, di mettere in crisi le categorie tradizionali della rappresentazione coloniale.

Non si tratta di idealizzazione, in quanto la narrazione non nasconde la violenza, il fanatismo e le contraddizioni, rivelando così la persistenza di ciò che Said definisce 'le strutture discorsive latenti dell'orientalismo'.[49] In questo senso, la raccolta può essere considerata una sorta di romanzo di formazione 'anticoloniale',[50] ovvero un percorso di apertura e trasformazione in cui l'Europeo attraversa l'Africa non per dominarla, ma per comprenderla e per lasciarsi, almeno in parte, cambiare da essa, liberandosi dagli stereotipi. L'opera di Pratt non propone soluzioni semplici né ricette ideologiche. Invita piuttosto il lettore a pensare criticamente l'alterità, a riconoscere la complessità delle relazioni umane in un mondo segnato da disuguaglianze storiche e a scomporre l'arroganza dell'impero accettando la pluralità del mondo.

[49] Said, *Orientalismo*, cit., p. 70.
[50] P. Borruso, *Il PCI e l'Africa indipendente: Apogeo e crisi di un'utopia socialista (1956-1989)*, Firenze, Le Monnier, 2009, p. 134. Per una riflessione sul romanzo di formazione in prospettiva postcoloniale e decoloniale si vedano, tra gli altri: C. Iacucci, 'Il romanzo postcoloniale tra realismo, corpo e tragedia', in: *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, 5 (2016), pp. 331-346; C. Romeo (a cura di), *Riscrivere la nazione: La letteratura italiana postcoloniale*, Roma, Carocci, 2018.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 97-114 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc22627
© Arianna Grossi - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Una traccia di senso non narrativa
La musicalizzazione del romanzo nella prosa di Vitaliano Trevisan

Arianna Grossi
Universität Leipzig
ariannagrossi@outlook.it
https://orcid.org/0009-0006-5269-4683

ABSTRACT
This contribution intends to report some results of a larger study dedicated to the interaction between music and writing in Vitaliano Trevisan's prose. In particular, the study is focused on three non-novels: *Un mondo meraviglioso: Uno Standard* (1997), *I quindicimila passi: Un resoconto* (2002), *Il ponte: Un crollo* (2007), and the collections *Standards vol. 1* (2002) and *Shorts* (2004). The essay follows principles and methods of comparative analysis of the specific field dealing with the musicalization of fiction, as a peculiar determination of musical-literary intermediality. Furthermore, considering the relevant role of jazz practice's model, this contribution also fits into the field of jazz fiction. Within the poetics of the author, analogies, metaphorical association, hybridisation and imitation consciously operate in the narrative project. The musical interference is manipulated starting from the construction of the spatio-temporal narrative device, to consequently determine processes of deconstruction of the subject, shattering of the structures of the novel and cases of *verbal music*, as well as the poetics of collapse, the aesthetics of repetition and the significant value of silence.

Keywords
Vitaliano Trevisan, Musicalization of Fiction, Intermediality, Jazz fiction, Experimentation

Tra le relazioni che la letteratura ha istituito con altri media e arti, il rapporto con la musica rappresenta una delle forme più antiche e prolifiche di intermedialità. Esplorando le possibili realizzazioni di questa interazione, la musicalizzazione della narrativa merita particolare attenzione per sperimentazione formale e indagine estetica, nonché per il ruolo cruciale che ricopre nei processi di rinnovamento del romanzo moderno. Infatti, se è vero che il punto di contatto tra musica e letteratura viene individuato non nelle strutture intrinseche declinate nella loro irriducibilità tecnica mediale specifica bensì sul piano delle strategie percettive,[1] risulta però fondamentale sottolineare che a partire dal secolo scorso numerosi romanzieri hanno dichiarato esplicitamente la propria intenzione di orientare la ricerca verso i principi di composizione musicale.[2] Autori come Broch, Kundera, Pinget, Huxley, Gailly, Carpentier, traendo ispirazione da modelli musicali, inseguono la possibilità di ridefinire i canoni compositivi e sottrarre la forma alla sola funzione di sostegno della trama.[3] Le strutture dell'arte musicale possono quindi rappresentare un bacino di modelli di riferimento cui attingere per riorganizzare la concezione e l'architettura formale del romanzo.[4]

Alcuni grandi autori del modernismo europeo e della stagione letteraria successiva sono stati ampiamente studiati dalla critica in ottica di musicalizzazione.[5] Risulta invece più difficile ritrovare lo stesso approccio analitico applicato in modo sistematico alla letteratura italiana contemporanea, o all'intera opera di un autore. Molti studiosi hanno condotto ricerche scrupolose in questo campo limitatamente ad alcune specifiche forme di intermedialità o influenza, a singoli testi o particolari motivi tematici. Nel tentativo di ampliare gli orizzonti metodici e suggerire diverse prospettive di ricerca, in questo breve approfondimento si raccolgono alcuni risultati di uno studio più ampio[6] dedicato alla prosa di Vitaliano Trevisan (1960-2022), autore vicentino scomparso pochi anni fa. In particolare, il lavoro si è focalizzato sui tre non-romanzi della trilogia di Thomas, ovvero *Un mondo meraviglioso: Uno standard* (1997), *I quindicimila passi: Un resoconto* (2002), *Il ponte: Un crollo* (2007), con il supporto di altri testi, tra cui le raccolte di *Standards vol. 1* e *Shorts*.

Lo studio si pone in continuità con i principi e le modalità di analisi comparatistica utilizzati in ambito di musicalizzazione del romanzo in quanto determinazione peculiare di intermedialità musico-letteraria. Questo specifico settore di ricerca, avviato da Brown e Scher, è stato formalizzato e legittimato dai contributi del professor Werner Wolf, mentre ha trovato sviluppo successivamente in Italia con Rizzante e Carretta.[7] Inoltre, considerata anche la presenza rilevante del modello jazzistico, il presente contributo si inserisce contestualmente nell'ambito di studio della jazz fiction. Sono stati evidenziati i rapporti di analogia, associazione metaforica, ibridazione e imitazione, operanti consapevolmente nel progetto autoriale e finalizzati a una scrittura sperimentale di rottura dei canoni. Nella concezione estetico-letteraria dell'autore, l'interferenza musicale viene manipolata a partire dalla costruzione del

[1] R. Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005, pp. 37-38.
[2] W. Nardon & S. Carretta (a cura di), *Comporre: L'arte del romanzo e la musica*, Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filosofici dell'Università degli Studi di Trento, 2014, p. 211.
[3] Ivi, pp. 205, 210-211.
[4] Ivi, pp. 118, 205.
[5] Si fa riferimento, ad esempio, ad autori come Joyce, Proust, Bernhard, Beckett.
[6] Si tratta del lavoro di tesi magistrale da me presentato a marzo 2024 presso l'Università di Bologna, dipartimento di Filologia Moderna, corso di Italianistica.
[7] Cfr. C.S. Brown, *Music and literature: A comparison of the Art*, Athens, University of Georgia Press, 1948 (trad. it. *Letteratura e musica: una comparazione delle arti*, a cura di E. Pantini, Roma, Lithos editrice, 1996); P. Scher, *Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistichen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984; W. Wolf, *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999; S. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Milano, Mimesis, 2019.

dispositivo narrativo spazio-temporale, per determinare conseguentemente i processi di decostruzione del soggetto, frantumazione delle strutture del genere, esiti di *verbal music*, nonché la poetica del crollo, l'estetica della ripetizione e il valore significativo del silenzio.

Ripresa e variazione: un progetto di non-romanzo

Definiti come "trilogia inconsapevole" da parte dello stesso autore,[8] i testi rappresentano i primi tentativi di destrutturazione del genere romanzesco sperimentata da Vitaliano Trevisan. L'intera opera dell'autore si pone costantemente in dialogo attivo e in atteggiamento di ripresa e auto-citazione nei confronti dei lavori precedenti, nonché di quelli ipoteticamente successivi;[9] in questo caso però, i tre "non-romanzi" rivendicano a livello intra-testuale e intra-diegetico una logica tensiva che necessariamente li colloca lungo un vettore di continuità narrativa. Il protagonista dei tre libri infatti è sempre Thomas, un Thomas-personaggio ogni volta diverso ma caratterizzato dagli stessi, o molto simili, tratti biografici, dalle stesse dinamiche familiari, disturbi psicotico-depressivi bipolari, dalla medesima posizione marginale all'interno della società, collocazione geografica, attitudine alla vita, alla morte, alla malattia e al suicidio. La narrazione viene condotta nei tre non-novel attraverso l'espediente del camminare incessante del soggetto, elemento che costituisce il percorso narrativo alternativo a una trama, volontariamente evitata, mentre rispecchia e giustifica lo snodarsi di un flusso di pensiero mai finito ma solo interrotto, che prende corpo sulla pagina scritta per mezzo dello stesso protagonista. Lo sfondo dei tre libri rimane quello del nord-est italiano, in particolare della periferia diffusa di Vicenza, con allargamento alla Germania di *Il ponte*, la quale consente l'adozione di un punto di vista esterno, maggiormente distaccato ed oggettivo, funzionale all'invettiva contro il decadimento dell'Italia. Ancora, ritornano nel medesimo atteggiamento testuale ed esistenziale, la percezione temporale e la conseguente strutturazione del tempo del racconto, la caratterizzazione di una scrittura disforica, la sperimentazione formale volta alla rottura delle strutture romanzesche canoniche attraverso continue forzature, sovrapposizioni e collassi delle cornici diegetiche. La materia linguistica, oggetto primario della manipolazione autoriale e agente attivo del processo di ri-significazione, presenta gli stessi elementi sintattici, semantici e fonetici – quali frammentazione e montaggio, ripetizione e ripresa in variazione, digressione, accumulazione, disseminazione fonetica, l'uso non normato dell'interpunzione – che rendono inconfondibile l'inclinazione di una voce consapevolmente caratterizzata ritmicamente e timbricamente.

I tre non-romanzi vengono scritti da Trevisan a seguito della raccolta di esordio *Trio senza pianoforte*, pubblicata nel 1995 da Editrice Veneta e riedita nel 1998 da Theoria, con l'aggiunta del monologo *Oscillazioni*; l'autore infatti approda alla carriera di scrittore relativamente tardi:

> I motivi di un'attesa così lunga vanno dalla mia condizione familiare al ceto sociale cui appartengo. Non si può dire difatti ch'io sia cresciuto in un ambiente che mi incoraggiasse particolarmente in questa direzione.[10]

[8] Cfr. N. Gruarin, 'Fare soldi sul proprio fallimento: Una lunga conversazione con Vitaliano Trevisan', *il lavoro culturale*, <https://www.lavoroculturale.org/soldi-sul-fallimento-lunga-conversazione-vitaliano-trevisan/nicolas-gruarin/2017/> (9 gennaio 2024).

[9] Cfr. R. Falconi, 'Su "Black Tulips" di Vitaliano Trevisan', *Le parole e le cose*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=45553> (29 gennaio 2024).

[10] Intervista a V. Trevisan, 'Trevisan: vi parlo di me, dei miei racconti e dei miei colleghi con l'eskimo', *il Sussidiario.net*, <https://www.ilsussidiario.net/news/cultura/2009/4/27/letteratura-trevisan-vi-parlo-di-me-dei-miei-racconti-e-dei-colleghi-con-l-eskimo/18330/> (26 settembre 2023).

Trevisan si dedica per molti anni a innumerevoli lavori umili e manuali, rendicontati in *Works* (2016), memoir saggistico auto-finzionale: la sua scrittura germina da un tessuto esperienziale reale, proletario, che gli consente di osservare in presa diretta uno spaccato sociale e culturale distante dagli ambienti intellettuali, e di recuperare allo stesso tempo, sfumature, pronunce, declinazioni di una lingua parlata, che rappresentano un bagaglio lessicale ampio e diversificato cui attingere nel lavoro di selezione della parola.[11] In questi primi racconti sono già presenti alcuni fattori fondanti l'esplorazione narrativa dell'autore, tra i quali si annoverano gli elementi paratestuali con funzione ipertestuale e di musicalizzazione, la tecnica di scomposizione dei livelli narrativi e l'ibridazione tra generi, la presenza del musicale in quanto tematizzazione metaforica dell'esistenza e dispositivo di analogia per la costruzione della dimensione spazio-temporale. I protagonisti inoltre vengono presentati come personaggi "dissonanti", la voce narrante esplora in riflessione metaletteraria il rapporto problematico tra interpretazione, reinvenzione e riproduzione – che troverà compiutezza nell'estetica della ripetizione mutuata dallo standard jazzistico – e si toccano i temi del doppio, del suicidio, lo sfondo di Vicenza, l'invettiva contro i valori tradizionali democristiani, il grottesco e la satira umoristica.[12] Contemporaneamente Trevisan si occupa anche di saggistica, scritture e regie teatrali, recita come attore di teatro e di cinema – si ricorda il ruolo di protagonista in *Primo amore* (2004) di Garrone per cui Trevisan lavora anche alla scenografia. Negli stessi anni escono le raccolte *Standards vol. 1* (2002), *Shorts* (2004) e *Grotteschi e arabeschi* (2009): questi non-racconti presentano riscritture e calchi rifunzionalizzati dei maestri Bernhard, Beckett, Bacon, Chateaubriand, Benjamin Constant, Walter Benjamin,[13] Edgar Allan Poe, Dostoevskij, Kafka, Kierkegaard, Keith Jarrett, Camus. Gli stessi modelli letterari vengono selezionati dall'autore per le forme di ripresa e riuso nell'articolazione compositiva della trilogia.

La sperimentazione tecnico-formale avviata da Trevisan con i tre non-romanzi evolve nelle forme ibride della fiction saggistica[14] di *Tristissimi giardini* (2010), nel progetto metalinguistico e autobiografico delle 'jam session a tema'[15] di *Works* (2016), e nel lavoro edito postumo *Black Tulips* (2022). La scrittura di Trevisan si muove sulla pagina delineando un percorso di ricerca coerente e organico, pur nella disarticolazione che la caratterizza, che investe tutti i livelli compositivi di realtà, contenuto, forma, stile, grammatica e pronuncia della parola.[16] Quella dell'autore risulta essere contestualmente una lingua di matrice orale e minuziosamente 'iperlavorata e iperpensata',[17] selezionata, dissezionata e ricomposta, al fine di conglobare in un unico procedimento di frantumazione la complessiva significazione dell'opera. Assimilabile a quella che Barth definisce come 'letteratura dell'esaurimento',[18] l'opera di Trevisan trasforma il senso della fine in strumento linguistico e formale. I testi dell'autore non intendono porsi né come narrazione autobiografica – pur rendendo manifesto in modo lucido ed estremamente esemplificativo il dolore irrazionale da lui stesso esperito – né in quanto letteratura di

[11] Ibidem.
[12] S. Chemotti, *Il "limes" e la casa degli specchi: La nuova narrativa veneta*, Padova, Il Poligrafo, 1999, pp. 212-216.
[13] Intervista a V. Trevisan, 'Trevisan: vi parlo di me', cit.
[14] L. Illetterati, 'Vitaliano Trevisan, il pericoloso sogno dell'autenticità', *Il Manifesto*, <https://ilmanifesto.it/vitaliano-trevisan-il-pericoloso-sogno-dellautenticita> (29 gennaio 2024).
[15] A. Cortellessa, 'Vitaliano Trevisan, da dove viene', *Le parole e le cose*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=23386> (29 gennaio 2024).
[16] Cfr. V. Trevisan, *Un mondo meraviglioso: Uno standard*, Torino, Einaudi, 2003 [1997], pp. 115-116.
[17] Illetterati, 'Vitaliano Trevisan', cit.
[18] J. Barth, *La letteratura dell'esaurimento*, in: J. Barth, *L'algebra e il fuoco: Saggi sulla scrittura*, a cura di M. Testa, trad. D. Abeni, Roma, Minimum fax, 2013, pp. 49-71.

denuncia, o finalizzata al riscatto del reale dalla 'congenita inesistenza'.[19] Nella scrittura di Trevisan, 'il senso della realtà si dissolve in un *delirio generalizzato d'interpretazione*',[20] mentre l'azione letteraria si mobilita al fine di far esplodere le energie costruttive interne al linguaggio stesso.[21] L'esperienza personale viene trasfigurata sulla pagina scritta permettendo all'autore di risignificare il proprio 'frammento di presente'[22] e restituire un'immagine dotata di forza rappresentativa immediata e universale.

La distorsione spazio-temporale

I Thomas protagonisti dei tre non-romanzi si muovono, camminando, in un universo finzionale che costantemente viene forzato verso l'esterno, ricalcando il gusto post-moderno di una struttura monologante e anti-narrativa protratta nel solco della tradizione sperimentale di Thomas Bernhard.[23] Il moto perpetuo è associato al flusso costante di un pensiero mai finito che si fraziona, ritarda, dilata e si aggroviglia a seconda di apparentemente non giustificati nessi relazionali, mentre dà corpo e consistenza a una dimensione temporale multidimensionale, stratificata, non cronologicamente lineare. L'avanzamento nello spazio corrisponde a una costante regressione nella memoria, la quale determina inesorabilmente e fatalmente il presente del soggetto. In tutti i testi, i tre Thomas riportano sulla pagina scritta il proprio monologo interiore: mediante titoli, sottotitoli e il *tag* "scrive Thomas", la struttura formale esplicita la sovrapposizione e il gioco di cornici messo in atto dall'autore.

I procedimenti metanarrativi, volti alla rottura delle strutture romanzesche tradizionali, sono accompagnati da una scrittura disforica che congiuntamente opera al fine di concretizzare la "poetica del crollo". La destrutturazione dell'architettura formale del romanzo avviene per mezzo del processo di musicalizzazione della prosa: Trevisan infatti ricerca nella dimensione del musicale, modelli e strutture da applicare alla costruzione dell'edificio narrativo dei tre non-romanzi, a partire dal livello microscopico della pronuncia fonetica, passando per l'espediente della tematizzazione metaforica, fino alla macro-strutturazione della dimensione spazio-temporale del racconto. Nella trilogia di Thomas la musica, oltre a essere presente come nucleo tematico, ricorre negli elementi paratestuali, nella conduzione della voce, si illumina come chiave interpretativa attraverso i riferimenti espliciti, viene utilizzata come strumento analogico nella definizione dell'estetica della ripetizione. Quest'ultima propone e legittima sia esiti di ri-significazione fonetica e sintattica, sia il riuso dei modelli letterari in attivo dialogo intertestuale.

Al fine di comprovare la portata dell'interferenza del musicale nella strutturazione complessiva dei testi, sono state analizzate in prima istanza le peculiarità dello spazio narrativo, le caratteristiche della dimensione temporale del racconto e la particolare deformazione spazio-temporale che consegue l'applicazione analogica del filtro intermediale. La distorsione del dispositivo cronotopico avviene infatti per mezzo delle logiche tecniche, percettive ed estetiche del musicale. Spazio e tempo non sembrano rispondere ai procedimenti cronotopici categorizzati da

[19] A. Gialloreto, '"Questo scritto non sarà un romanzo": L'azione letteraria di Vitaliano Trevisan', in: *HETEROGLOSSIA: Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarità*, 14, 2016, pp. 256-257.
[20] V. Trevisan, *Tristissimi giardini*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2010, p. 7. Il corsivo è del testo.
[21] Cfr. Gialloreto, '"Questo scritto non sarà un romanzo"', cit., p. 259.
[22] V. Trevisan, *Il ponte: Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007, p. 98.
[23] L. Marangolo, *'Per Vitaliano Trevisan: Una lettura stilistico narratologica de I quindicimila passi',* in: *Critica Letteraria*, 196, 2022, Napoli, p. 669.

Bachtin;[24] l'elemento temporale non sembra infatti poter fornire una misura attraverso cui mettere in movimento lo spazio e ordinarlo.[25]

Il tempo e la sua percezione nei romanzi di Trevisan sembrano trovare una maggiore corrispondenza con la possibilità di distacco dalla sequenza lineare e irreversibile del tempo storico che rappresenta il vero senso del divenire musicale.[26] La musica può rappresentare un modello concreto del 'differimento del senso del tempo',[27] in quanto la sua temporalità ne rappresenta la condizione di effettiva attualizzazione[28] e parallelamente si configura come forma della durata, capace di sospendere il tempo ordinario per dare realizzazione ad un tempo virtuale in cui la coscienza viene assorbita per poter ascoltare lo stesso fluire reso udibile[29] – '*la musica rende udibile il tempo, e sensibili la sua forma e continuità*'.[30]

Nei tre testi di Trevisan non si manifestano luoghi temporalmente declinati che fungono da nuclei di condensazione attrattiva degli eventi, ma piuttosto si configurano come mappe spazio-temporali a quattro dimensioni, il cui attraversamento rappresenta la narrazione stessa. Lo spazio non si 'immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia':[31] più spesso i luoghi, scenario della proiezione della percezione temporale del soggetto, rimangono sospesi nella condizione atemporale della sovrapposizione di livelli multipli.

Ma mentre correvo in avanti, il mio cervello correva all'indietro: il mio corpo avanti nello spazio, la mia testa indietro nel tempo, e mi vedevo seduto sulla panchina del tasso con mio papà, mentre gli stringevo la mano. *Non ero solo allora, non ero solo*, pensavo, e correvo verso l'uscita perché ora ero solo e non potevo tollerare l'idea di essere solo al parco Querini.[32]

Parimenti il tempo non acquista mai 'carattere sensibilmente concreto'[33] perché anche le rappresentazioni spaziali identificabili in uno spazio contingente e tangibile – come la veranda o la casa di strada della Commenda – risultano essere siti di confusione dei piani temporali e della coscienza soggettiva, nonché visioni allucinate, oniriche, apparizioni epifaniche impalpabili.

Mi avvicinai alla casa, puntando decisamente verso il volume di sinistra, sulla cui facciata, al centro, così mia sorella, si trovava la porta di ingresso. A ogni passo la facciata e la sua forometria andavano definendosi in modo consono alle descrizioni in memoria. I miei occhi [...] registravano sempre nuovi e più dettagliati particolari del prospetto che avevo di fronte. Ma più particolari si aggiungevano, più dettagliati essi divenivano, più la realtà che mi fronteggiava, da un certo particolare in poi, cominciò a differire dal modello e dalla sua definizione [...]. Quattro finestre quadrate: la pietra delle cornici sbrecciata in più punti; tutti i balconi aperti; i vetri rotti o del tutto assenti. L'apertura della prima finestra da sinistra era attraversata, in una diagonale quasi perfetta, dalla grondaia.[34]

Ma la cosa più sorprendente era la vista attraverso le lastre laterali: i muri che dividevano la torre dalle due ali della casa erano stati demoliti e sostituiti con lastre di cristallo, così che dalla torre, all'interno della quale mi trovavo, si aveva una vista dell'interno delle due ali della

[24] Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, a cura di R. Platone, trad. C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001, p. 231.
[25] Ivi, p. 232.
[26] L. Berio, *Un ricordo al futuro: Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006, p. 53.
[27] M. Garda, *L'estetica musicale del Novecento: Tendenze e problemi*, Roma, Carocci, 2007, p. 60.
[28] Ivi, p. 135.
[29] S.K. Langer, *Sentimento e forma*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 130.
[30] Ibidem. Il corsivo è del testo.
[31] Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 232.
[32] Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., p. 44. Il corsivo è del testo.
[33] Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 397.
[34] V. Trevisan, *I quindicimila passi: Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 124-125.

casa diroccata, che racchiudevano la torre. *Due sezioni verticali parallele*, pensai cominciando a capire, *due effettivi tagli verticali, paralleli e opposti, reali, e perciò brutali, di uno stato di fatto*.[35]

La definizione della cronotopica come forma interna della parola in cui i significati spaziali vengono trasferiti ai rapporti temporali,[36] non può essere applicata alla dimensione concettuale della relazione spazio-temporale utilizzata da Trevisan, poiché per l'autore il movimento fondamentale avviene inizialmente in direzione opposta, dal tempo del soggetto e della parola tracciata verso lo spazio circostante. I racconti di Trevisan appaiono quindi non nella tipica compattezza narrativa di una trama unificante ma al contrario in quanto successione di segmenti digressivi privi di azione.[37] La '*scomposizione totale* del tessuto temporale e tematico'[38] ricorda le potenzialità organizzative 'del tessuto sonoro *per trame relazionali*'[39] e la deformazione di uno spazio plastico trasformato dal tempo virtuale dell'opera musicale.[40]

Spaziatura: rinvio e ripetizione

Da uno studio condotto negli ultimi anni in ambito di ricerca di psicomusicologia è emerso che il significato musicale si forma in parte attraverso l'uso di mappature interdimensionali, metafore che si estendono trasversalmente su domini differenti, le quali permettono all'ascoltatore di concettualizzare e comunicare la propria percezione dell'evento sonoro.[41] Le metafore concettuali[42] che legano linguaggio e musica si fondano su immagini-schema comuni alle due sfere di espressione: la musica viene definita come movimento, paesaggio e forza in grado di indurre una condizione di moto.[43] Il modello descrittivo applicato alle varie concettualizzazioni personali individua cinque macroaree riassuntive delle valutazioni espressivo-visive in risposta alla musica, ovvero "flow", "movement", "force", "interior" e "wandering".[44] Risulta interessante notare come la quasi totalità delle categorizzazioni possa essere riflessa nei caratteri spaziali delle narrazioni analizzate: il fluire del pensiero del protagonista Thomas modifica e costruisce il paesaggio esteriore, Thomas è quasi sempre in movimento – che sia questa una condizione fisica, riferita all'attività mentale, o di evocazione di una situazione del passato –, il mondo interiore e la memoria del soggetto vengono proiettati all'esterno in una continua ri-creazione del reale e in una dinamica di doppia giustificazione ed evoluzione; ancora, Thomas definisce il proprio movimento un "vagabondeggiare", un continuo spostamento a piedi senza meta, scadenze o direzioni.

Lui non lo sa!, lui si crede normale, pensavo camminando verso ponte Pusterla, senza avere ancora deciso se tornare direttamente a casa, oppure continuare la mia passeggiata o meglio: il mio vagabondaggio, perché di questo si tratta: non di una passeggiata, ma di un

[35] Ivi, pp. 129-130. Il corsivo è del testo.
[36] Cfr. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 398.
[37] Cfr. P. Daros, 'Vitaliano Trevisan, une poétique des marges', in: S. Bedrane, C. Colin & C. Lorre-Johnston (a cura di), *Le Format court: Récits d'aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 284.
[38] E. Lisciani-Petrini, *Il suono incrinato: Musica e filosofia nel primo Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, p. 161. Il corsivo è del testo.
[39] Ivi, p. 165. Il corsivo è del testo.
[40] Cfr. Langer, *Sentimento e forma*, cit., p. 138.
[41] S. Schaerlaeken, D. Glowinski, M.-A. Rappaz & D. Grandjean, '"Hearing Music as…": Metaphors Evoked by the Sound of Classical Music', in *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 29 (2019), p. 100.
[42] Cfr. G. Lakoff & M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, trad. P. Violi, Roma, L'Espresso, 1982, pp. 19-30.
[43] Cfr. Schaerlaeken, Glowinski, Rappaz & Grandjean, '"Hearing Music as…"', cit., pp. 101-102.
[44] Cfr. ivi, p. 109.

vagabondaggio senza meta, pensavo, perché se non ho una meta, e se non mi dirigo verso casa una meta non l'ho, allora non passeggio: vagabondaggio. Dio che parola del cazzo!, che verbo cazzuto. Vagabondeggiare.[45]

L'elemento spaziale risulta essere il canale preferenziale della comunicazione concettuale del musicale: Jankélévitch sottolinea come il divenire musicale solleciti la metafora spaziale e di come l'ascolto proietti l'ordine temporale della musica nella visione spaziale;[46] questo meccanismo di proiezione del defluire del tempo nello spazio circostante è per altro proprio ciò che il soggetto realizza costantemente nei tre non-novel presi in esame. La spazializzazione del suono si delinea come necessità della produzione del senso, sia a livello prettamente musicale che in relazione con il soggetto: la fenditura del continuum sonoro e temporale è esigenza dell'intervallo che risponde alla legge della spaziatura,[47] mentre al contempo l'ascolto, secondo Nancy, prevede di entrare nella spazialità stessa, poiché il senso si manifesterebbe solo come spaziatura relazionale e in-ferma.[48]

Ascoltare significa entrare in quella spazialità dalla quale, *nello stesso tempo*, sono penetrato: perché essa si apre in me tanto quanto attorno a me, e a partire da me tanto quanto verso di me: si apre in me così come fuori di me. Ed è per una tale doppia, quadrupla o sestupla apertura che un "sé" può avere luogo. Essere in ascolto è essere *allo stesso tempo* fuori e dentro, essere aperti *dal* di fuori e *dal* di dentro: dall'uno all'altro, dunque, e dall'uno nell'altro. L'ascolto produrrebbe così quella singolarità sensibile che condurrebbe alla condizione sensibile o sensitiva (*aisthética*) come tale alla modalità più ostensiva: la spartizione di un dentro/fuori, divisione e partecipazione, sconnessione e contagio. "Qui il tempo si fa spazio" fa cantare Wagner nel *Parsifal*[49]

Lo spazio di risonanza di Nancy trova realizzazione nella voce narrante di Thomas, in mutuo scambio e oscillazione tra la rievocazione del sé e la proiezione della memoria nel paesaggio circostante. Lo spazio sonoro, così come quello di Thomas, non ha dunque localizzazione, poiché può essere 'ovunque e in nessun luogo'[50] in quanto proiezione spaziale di un divenire temporale,[51] relativo al soggetto e al suono. La distorsione spazio-temporale dell'universo narrativo di Thomas corrisponde alla manipolazione musicale analizzata da Jankélévitch per cui lo spazio e il tempo risultano asimmetrici tra loro come passato e futuro all'interno della temporalità.[52] Le immagini dell'abisso, del cerchio, del bordo, della sospensione e del crollo, spaziale e temporale, sono tutte figurazioni riscontrabili sia nei tre romanzi che nella musica colta a partire dai lavori di Debussy e Schönberg. La multidimensionalità, così come la frammentazione, sono caratteri di entrambe le scritture, letteraria e musicale. Inoltre, il tempo presente della narrazione di Trevisan si frantuma in micro-unità caratterizzate da interferenze, interruzioni e discontinuità: questo permette la fuga nella dimensione a-temporale della ripetizione, e al contempo rappresenta il corrispondente musicale del take, momento dell'esecuzione jazzistica, definito come fugacità in permanenza.

I *takes* sono le diverse registrazioni di uno stesso brano prima della versione definitiva, destinata poi alla pubblicazione. Data la struttura del jazz, basata sull'improvvisazione da una partitura fissa, accade che ogni *take* sia uguale e diverso dal precedente e dal successivo, sia

[45] Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., p. 67.
[46] Cfr. V. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, trad. E. Lisciani-Petrini, Milano, Bompiani, 1998, p. 77.
[47] Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, cit., p. 59.
[48] J.-L. Nancy, *All'ascolto*, trad. E. Lisciani-Petrini, Milano, R. Cortina, 2004, p. XXI.
[49] Ivi, p. 23. Il corsivo è del testo.
[50] Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 45.
[51] Ivi, p. 18.
[52] Ivi, p. 13.

irripetibile come la fotografia di un'improvvisazione […] [il jazz] vive fra regola e trasgressione la propria dimensione provvisoria, quel "senso continuo di pericolo imminente".[53]

Ciò che caratterizza la pratica jazzistica è la tensione che si crea tra il mantenimento del ritmo regolare e il gioco oscillatorio del solista intorno al battito,[54] per cui prendono corpo infinite variabili su micro-variazioni del tempo individuale, dissociato dal tempo complessivo del gruppo.[55] Queste minime oscillazioni che allungano o accorciano l'istante temporale e la cadenza dell'esecuzione sul battito, la differenziazione del tempo individuale rispetto a quello percepito esternamente, richiamano la sensazione della soggettività di Thomas di essere perennemente in ritardo, sfasato rispetto al momento ideale.

Il modello jazzistico, inoltre, si insinua nella letteratura in quanto sgretolamento, disseminazione, come elemento di frattura della pagina che può addirittura favorire la sincopazione della scrittura.[56] Secondo Stein, tramite l'intromissione del jazz nella jazz fiction, è possibile recuperare il tempo della composizione

tematizzando le circostanze temporali dell'enunciazione, attenuando la separazione spaziale fra testo e non-testo (accumulazione di varianti, indebolimento delle conclusioni e dei finali), imitando i procedimenti attraverso i quali il tempo e lo sforzo per controllarlo lasciano il segno nel discorso orale (ripetizione-variazione, combinazione e montaggio, digressione).[57]

Il prototipo della pratica jazzistica irrompe nei testi di Trevisan attraverso il dispositivo della ripetizione, matrice di scrittura che investe tutti i livelli di narrazione: iterazione, ripresa e imitazione sono le diverse declinazioni in cui esso si incarna per definire conseguenze sia a livello macro che micro-strutturali. Il meccanismo fondante della ripetizione opera all'interno dei testi di Trevisan a partire dalle più piccole unità sonore – determinando figure tra le quali l'anafora, la simploche ed effetti onomatopeici – per estendersi alla ripresa ossessiva di sintagmi in concatenazione – la quale provoca una destrutturazione della sintassi in 'idee-pillola',[58] ovvero pattern che costruiscono, accelerano e ostacolano il discorso scritto –, fino alla riproposizione iterativa degli stessi motivi tematici all'interno del testo complessivo, riconoscibili come ossessivi ritorni traumatici del pensiero su sé stesso.

Uno scatto. E nella testa un suono secco, come un disco che salta, chiaro, ma appena percettibile. […] Tutto questo, pensai ad un tratto, tu l'hai già pensato più di dieci anni fa, e anche allora stavi leggendo sul "Giornale di Vicenza" una notizia che ti aveva colto di sorpresa e ti aveva ugualmente sconvolto. […] Un déjà-vu, pensai, una ripetizione. La notizia della morte di Pinocchio, lo stato in cui detta notizia mi aveva piombato, stato che ancora non riuscivo, o forse, penso ora, non volevo definire, aveva amplificato quella sensazione di momentaneo disorientamento, di squilibrio, tipica dei déjà-vu. Quel giorno di dieci anni fa, leggendo sul

[53] G. Rimondi, *La scrittura sincopata: Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 1999, p. 119.
[54] Si ricorda la citazione di Keith Jarrett posta in apertura di *Un mondo meraviglioso*: 'Jazz is not "about" the material. The material provides a layer of substance above or beyond which the player intends to go. It's also possible to do this by going deeper into the material. (If a song is good enough, it can provide the path, but the process is not dependent on the material). We can say our heart is beating in order for us to have our next meal or in order for us to find our real purpose in life. The fact is, however, that we can say nothing if our heart isn't beating, and it's as far from a drum machine as anything can be'.
[55] Cfr. P. Michel, 'Reprendre un "thème" de jazz, entre interprétation et improvisation – Covering a Jazz "Theme": Between Interpretation and Improvisation', in: *Volume!*, 7 (2010), p. 104.
[56] Cfr. Rimondi, *La scrittura sincopata*, cit., pp. 111-112.
[57] Ivi, p. 114.
[58] F. Minganti (a cura di), *Jazztoldtales, jazz e fiction, letteratura e jazz*, Imola, Bacchilega Editore, 1997, p. 13.

giornale la notizia del ritrovamento del corpo del piccolo Filippo, il figlio dodicenne di Pinocchio, del quale mi consideravo un secondo padre, avevo pensato più o meno le stesse cose.[59]

La ripetizione permette a livello intratestuale, attraverso la segmentazione operata su unità di significato progressivamente ridotte, di determinare un ritmo prosodico peculiare fondato sul processo di ri-significazione dei significanti: pattern frasali iterati, singole parole ripetute, determinati suoni su cui la voce insiste ribattendo ossessivamente fonemi in specifiche posizioni accentuali accompagnano il gesto di svuotamento del significato standard effettuato dall'autore e comportano contestualmente nuove possibilità di dotazione del senso, derivanti dal materiale del significante. D'altra parte, la nozione di ripresa viene sfruttata dall'autore mediante la citazione manifesta di scrittori e opere considerati come propri modelli letterari, di cui vengono riproposti stilemi, attitudini, contenuti, atmosfere, in forme di *aemulatio*, riuso, rifunzionalizzazione,[60] calchi, traduzioni e trascrizioni, all'interno di logiche e progetti narrativi differenti. Questa tendenza conclamata[61] non si inscrive semplicemente tra le categorizzazioni delle pratiche intertestuali, ma rispecchia una postura esistenziale della voce autoriale, la quale, tramite l'incrocio di stili, paradigmi, trame ed inflessioni diverse – siano queste narrative, letterarie oppure extra-letterarie[62] – rende indistinta la nozione stessa di autore come singolarità,[63] in favore di una scrittura concepita come 'sforzo collaborativo a sostegno dell'espressione individuale'.[64] La particolare inclinazione all'interpretazione, adattamento e traduzione[65] viene riconosciuta e trasposta in letteratura a partire dalla pratica musicale dello standard jazz. L'autore esegue i propri codici di riferimento oscillando tra riproduzione e improvvisazione, ricreando e rendendo evento unico ogni volta la ripresa del modello in modo virtuosistico; ciò viene rispecchiato nella concezione del principio di scrittura come possibile ed effettiva ricreazione della realtà. La ripetizione quindi definisce una vera e propria estetica abbracciata dall'autore nella concezione delle proprie opere: transitando dallo statuto di forma a quello di struttura,[66] funge qui come principio di 'disgregazione della materia romanzesca'[67] – movimento centrifugo che corrisponde puntualmente alla poetica del crollo.

[59] Trevisan, *Il ponte*, cit., p. 25.
[60] Marangolo, *Per Vitaliano Trevisan*, cit., p. 668.
[61] 'Gli standard sono quei temi classici che tutti i musicisti jazz conoscono e hanno in repertorio. Eseguire uno standard significa ammettere un debito verso la tradizione e, nel contempo, affermare virtuosisticamente la propria individualità. Cosicché spesso, per un musicista jazz, incidere un disco di standard è come dare il segnale della propria maturità, del raggiunto equilibrio tra ciò che si è ricevuto e ciò che si crede di poter dare'. La citazione è di Giulio Mozzi, posta in chiusura della raccolta V. Trevisan, *Standards vol. 1*.
[62] Cfr. P.G. Adamo, M. Malvestio & F. Tomasi (a cura di), 'L'autore, il genere, il pubblico: Intervista con Vitaliano Trevisan', *Le parole e le cose*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=23115> (28 novembre 2023). 'Alcuni scrivono molto bene. In effetti ho l'impressione che l'italiano migliore si trovi altrove, non nella narrativa. Anche storicamente, in Machiavelli, in Castiglione... È qualcosa che si vede anche in Sciascia, in Gadda, o Manganelli, che hanno anche modelli extraletterari. Anche in Piovene, ma non nella narrativa'.
[63] Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., p. 291.
[64] Minganti (a cura di), *Jazztoldtales, jazz e fiction, letteratura e jazz*, cit., p. 37.
[65] Cfr. Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., p. 293.
[66] Carretta, *Il romanzo a variazioni*, cit., pp. 59-60.
[67] Ivi, p. 22.

Forme di musicalizzazione e conseguenze sul soggetto

Le attestazioni direttamente rilasciate dall'autore a conferma della propria intenzionalità nell'utilizzo di forme e stilemi musicali,[68] vengono definite da Werner Wolf come possibili criteri indiziari a sostegno di una ipotesi di musicalizzazione narrativa.[69] Wolf definisce questo fenomeno come una variante dell'intermedialità occulta o nascosta: il medium non dominante, ovvero la musica, plasma un'opera, i suoi significanti e la struttura dei suoi significati, in modo sostanziale anche se indiretto, lasciando al medium dominante, ovvero la scrittura, la possibilità di conservare il proprio aspetto tipico seppur iconicamente correlato a quello non dominante.[70] Per parlare di musicalizzazione narrativa non risulta sufficiente la presenza di una referenzialità, ma serve poter riconoscere un particolare modellamento del discorso, della storia e della sua struttura, tale che nel testo di finzione emergano somiglianze o analogie iconiche verificabili o identificabili, in modo convincente, con un'opera musicale o effetti del musicale.[71] Ne consegue quindi che il lettore possa esperire indirettamente durante la lettura la sensazione che la musica sia effettivamente coinvolta nel processo di significazione della narrazione.[72] Percorrendo analiticamente le forme di declinazione illustrate da Wolf è possibile riconoscere come tali gli elementi della prosa musicale sperimentata da Trevisan: la musica non viene solo raccontata, ma oltre a essere presente come passione del protagonista viene utilizzata in qualità di 'figural o narratorial thematization'[73] nel momento in cui metafore o similitudini musicali assumono il carattere di una riflessione meta-estetica.

> La banda di Povolaro non aveva il potere di sopprimere quel tema meraviglioso, che quel tema avrebbe resistito per sempre a qualunque attacco […]. Sì, pensavo, il mondo è davvero meraviglioso, siamo noi che suoniamo male, abbiamo sempre suonato male e suoniamo sempre peggio, più passa il tempo, peggio suoniamo, e senza rendercene conto facciamo delle nostre vite degli spaventosi assoli fuori tempo, stonati, abborracciati, ognuno per conto suo; […] facciamo a pezzi il meraviglioso tema che abbiamo a disposizione in tanti piccoli insignificanti pretestuosi presunti pezzetti, […] tutti suonano e nessuno ascolta che cosa l'altro sta suonando, pensavo ballando […]. Eppure, pensavo, se uno si ferma un attimo a pensare a quel tema da cui era partito, se uno smette per un attimo il suo assolo e ascolta, cercando di ritrovare quelle note meravigliose.[74]

Come precedentemente menzionato, la musica è presente nelle indicazioni paratestuali ('paratextual thematization'[75]) come si può riscontrare per esempio nel sottotitolo di *Un mondo meraviglioso*, ovvero "uno standard", oppure nel titolo del secondo capitolo dello stesso 'Coda, tema e finale', e attraverso specifici riferimenti

---

[68] Cfr. N. Gruarin, *Fare soldi sul proprio fallimento*, cit.

[69] W. Wolf, *Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, pp. 73-74. Tra le prove contestuali indicate da Wolf si annoverano documenti, fatti indiretti o periferici quali il contesto culturale generale, le concezioni della musica e della letteratura prevalenti nell'epoca dell'autore, la sua biografia e il possibile interesse personale per la musica, opere parallele per cui è già stata stabilita una musicalizzazione romanzesca o un interesse intermediale, dichiarazioni esplicite o riflessioni espresse in scritti non di finzione.

[70] Ivi, pp. 44-46.

[71] Ivi, pp. 51-52.

[72] Ivi, p. 52.

[73] Ivi, p. 56.

[74] Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., pp. 144-145. L'estratto rappresenta una tematizzazione che evoca una particolare esecuzione e ne fa dispositivo metaforico per una riflessione meta-estetica ed esistenziale, andando ad attualizzare attraverso l'uso della lingua un perfetto esempio di verbal music (o analogia di contenuto immaginario).

[75] Wolf, *Musicalization of Fiction*, cit., p. 56.

intertestuali[76] – che in questo caso si sovrappongono alla tematizzazione paratestuale, attraverso il sogno allucinatorio in cui Thomas suona insieme al Keith Jarrett Trio, e mediante l'esecuzione del celebre brano interpretato da Armstrong evocato antifrasticamente dal titolo.[77] Ancora, nella scrittura di Trevisan si ritrovano le forme tecniche della 'word music'[78] e delle analogie formali e strutturali. Queste ultime operano a livello della materia testuale sintattica e semantica, possono sfruttare sia dispositivi specificatamente letterari che le analogie di base che intercorrono tra musica e letteratura per ricreare nel tessuto proposizionale motivi musicali: un esempio può essere l'utilizzo del discorso indiretto libero che ricrea l'effetto di simultaneità polifonica, oppure il passaggio sopra citato dell'esecuzione sognante con il trio jazz, in cui le battute musicali vengono "tradotte" sulla pagina.

Durante lo studio condotto in sede di tesi, sono stati presi in esame alcuni tratti che presentano analogie con la dimensione del musicale, influenzati dalla particolare riflessione estetica e dalla percezione sensoriale che deriva dall'esperienza di ricezione e produzione musicali. L'analisi si è poi focalizzata sulle macrostrutture direttamente e intenzionalmente ibridate e trasposte dai modelli musicali, per verificarne le conseguenze stilistiche nella prosa narrativa dell'autore. In particolare, è stata approfondita la sfera del soggetto, nelle sue declinazioni di voce narrante, protagonista, individuo sdoppiato e de-soggettivizzato, autore, funzione e segno linguistici, ma anche controparte del lettore finzionale e reale, con i conseguenti esiti a livello di struttura e contenuto. Trevisan infatti dichiara l'intenzionale frammentazione del soggetto, la volontà di una de-soggettivazione perpetuata nell'evoluzione della sua parabola artistica, che viene sancita in prima battuta dalla netta differenza segnalata tra voce narrante e personaggio protagonista.[79] La voce narrante degli scritti di Trevisan non ha un'identità, né una collocazione definita, ma si trova a occupare uno spazio al margine di sé, della dimensione spazio-temporale narrativa, in una forma relazionale che rinvia alla stessa.[80] L'uso della prima persona permette all'autore di istituire con il lettore non solo un 'patto di realtà che rende mobili e indefiniti i confini tra scrittura autobiografica e di finzione',[81] ma contemporaneamente gli concede la facoltà di creare un gioco illusorio di rispecchiamento fittizio e straniante tra i diversi livelli diegetici della struttura non-romanzesca. Nello spazio della differenza, o del rinvio, trova evidenza grammaticale e figurale l'ombra, il fantasma di una presenza-assenza che si incarna nel terzo uomo seduto in macchina con Thomas e Pinocchio durante il tragitto percorso contromano lungo la statale Marosticana:

---

[76] I riferimenti intertestuali possono riguardare generi musicali specifici, come nel caso delle ricorrenze di termini come standard, improvvisazioni, oscillazioni, oppure rimandare ad un'opera pre-esistente, come nel caso dell'opera di Bruckner in *I quindicimila passi* o alla versione del Keith Jarrett Trio del brano *When I fall in love* in *Standards vol. 1*, la musica di Bill Evans nel racconto *Lagestroemia*.

[77] L'analisi di questo passo può essere ulteriormente complicata rilevando la presenza anche della categoria della citazione associativa: il testo del brano di Bob Thiele e George David Weiss infatti viene riportato direttamente nel corpo della pagina ed evocato all'interno della narrazione in modo tale da restituire la percezione di una effettiva esecuzione esperita come ascoltatore da parte del lettore.

[78] Wolf, *Musicalization of Fiction*, cit., p. 58.

[79] Policastro (a cura di), *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, cit.: 'E non si tratta di un "monologo interiore", ma di un "processo di scrittura" (si inizia sempre con uno "scrive Thomas"), che è cosa ben diversa perché permette di muoversi sulla pagina con maggiore libertà. […] La forma rimane il monologo, anche in *Works*, che pure è molto diverso dai precedenti. Il problema è togliere peso alla prima persona, ovvero all'io. Da *Tristissimi Giardini* in avanti, dapprima inconsapevolmente, il mio "io" si frammenta: diventa un "noi", o un egli (l'autore). L'obiettivo, in scrittura come nella vita, è renderlo il più possibile trasparente'.

[80] Cfr. Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., pp. 286-287.

[81] I. De Seta, 'La scrittura cruda di Vitaliano Trevisan', *Le parole e le cose*, <https://www.leparoleelecose.it/?p=45959> (28 novembre 2023).

Gli era scappato detto, ed era abbastanza. Come se fosse egli stesso a pretendere di vedere le sue stesse carte, come se al nostro tavolo, non importa quanto affollato, fosse seduto, sempre e comunque, un altro giocatore, invisibile a tutti, ma non a lui; un giocatore che godeva di credito illimitato, che arrivava con lui e si alzava con lui, sempre disposto a coprire il piatto, per quanto assurda e sproporzionata la posta. […] In fondo, pensai alzando lo sguardo a fissare un punto preciso, ma indefinito, davanti a me, quella notte anch'io mi ritrovai costretto a mostrare le mie carte a quel giocatore invisibile che, seduto al centro del sedile posteriore, tutto piegato in avanti, […] osservava tranquillo, come se anche quella notte ci fosse tutto il tempo per vivere e per morire.[82]

L'atto linguistico di Thomas necessita quindi di un 'altro indistinto',[83] un "lui" da guardare, e che guarda, dall'esterno, per mezzo del quale poter fuggire altrove, lontano dalla propria condizione di soggetto:

Per lui, che sta scendendo le montagne, l'immagine di un cancro che divora la pianura. E tutto, per entrambi, avvolto in una nube di polveri sottili […] Se avessi avuto una sorella di nome Margherita. Se fossi stato l'altro, quello che se n'è andato e ora sta tornando. Essere qualcun altro, una cosa che avrei sempre voluto. Strano uomo, uno che avrebbe sempre voluto essere altrove, ma tutt'altro che un viaggiatore, viaggiava sì, ma poco, per il resto era sempre a casa, dove più forte che in tutti gli altri posti era la voglia di essere altrove; e tanto potente era questo suo desiderio che, per sopravvivere era costretto a pensarsi altrove […] e comunque lontano da me stesso, tanto lontano da poterne parlare in terza persona.[84]

La proiezione dell'io si materializza nell'ombra evanescente del narratore, entità che possiede la facoltà di testimoniare il suo atto di scrittura e concede la possibilità di inglobare, non nel soggetto protagonista ma in sé, il discorso pronunciato dagli altri personaggi[85] e dallo stesso Thomas; alla fine del processo, applicando il modello beckettiano, rimane solo una voce.[86] Il gioco di sdoppiamenti e oscillazioni viene esemplificato dal passo riguardante i ritratti multipli di Bacon in *I quindicimila passi*:

Ma quando vidi per la prima volta quelle tre teste, attraverso la vetrina di piazza Matteotti, me ne restai immobile, davanti a quella vetrina, per non so quanto tempo, con gli occhi fissi su quelle tre teste, deformi di una deformità che non avevo mai visto, una deformità esatta, rispondente al vero.[87]

Mi guardai attentamente allo specchio, prima di fronte, poi il profilo sinistro, quindi il profilo destro, cercando, sul mio stesso volto, una traccia, un indizio, qualcosa che spiegasse l'assurda e immotivata inquietudine che mi aveva preso appena pochi attimi prima e, cosa ancora più importante e certamente risolutiva, in che modo essa fosse collegata con la testa che per tanto tempo avevo fissato attraverso la vetrina del negozio di piazza Matteotti, la cui immagine non voleva saperne di uscirmi dalla testa.[88]

Finché a un certo punto, disse mio fratello, a causa di un crampo che improvvisamente mi aveva preso il lato sinistro della bocca, paralizzandolo completamente, mi fermai di nuovo ad osservarmi e capii: non a una delle tre versioni della testa di piazza Matteotti somigliava la mia testa, ma a se stessa. La mia immagine deformata dal crampo, mi somigliava di più che l'immagine usuale, in posizione normale. Ognuna delle innumerevoli versioni del mio volto, che mi ero proposto e riproposto fino allo sfinimento davanti allo specchio, nel tentativo di

[82] Trevisan, *Il ponte*, cit., p. 20.
[83] Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., p. 297.
[84] Trevisan, *Il ponte*, cit., p. 128.
[85] Cfr. Gruarin, *Fare soldi sul proprio fallimento*, cit.
[86] Cfr. P. Daros, 'Une poétique de la digression: Entretien avec Vitaliano Trevisan', in: idem, *Le Format court: Récits d'aujourd'hui*, Paris, Classiques Garnier, 2019, pp. 391-392.
[87] Trevisan, *I quindicimila passi*, cit., p. 38.
[88] Ivi, p. 41.

confermare quella prima, assurda idea della somiglianza della mia testa con le tre versioni della testa di piazza Matteotti, assomigliava in realtà a me stesso, ognuna di loro comunque più conforme all'immagine di me stesso che ora, passato il crampo e rilassatisi i muscoli della testa e del collo, lo specchio mi rimandava. Per la prima volta mi ero visto dall'esterno all'interno.[89]

Il soggetto viene decomposto in tutte le sue possibili rappresentazioni, fisiche, esistenziali, testuali, il trittico rappresenta la smaterializzazione dell'io nelle sue immagini parziali ma significanti in una visione di insieme,[90] il doppio di Thomas aggiunge al fenomeno della proiezione dell'io la frattura del soggetto tra un dentro e un fuori di sé e l'ulteriore sé dissociato sull'asse temporale.[91] Come accennato, questo fenomeno contribuisce alla costruzione di un discorso che ingloba i diversi punti di vista all'interno della medesima voce: l'ininterrotto monologo scritto condensa una pluralità di flessioni e accenti, frammenti di realtà sovrapposti a ricreare un effetto quasi di resa polifonica. Questa scrittura sembra dare vita a quell'inquietante 'corpo immaginario e multicentrico, fatto di labbra e di gole da cui sgorgano le voci della musica'[92] di cui parla Abbate in relazione alla dislocazione applicativa della figura retorica della prosopopea alla musica. Trevisan utilizza la tecnica dello standard per costruire una voce multifonica ai limiti di sé stessa, intrecciando una biblioteca di altre voci autoriali, trame discorsive e teatrali, libri e stili, fino a rendere indistinta la nozione stessa di autore.[93] La sparizione del soggetto risulta necessaria per permettere al linguaggio di attualizzare una consapevolezza fondata sullo statuto compositivo e realizzare quindi quell'oscillazione costante trasposta dal musicale alla scrittura, anche nel trattamento dell'io, in tutti i livelli di analisi. L'oscillazione viene permessa 'dall'apertura di uno spazio in cui il soggetto scrivente non cess[a] di sparire':[94] in questo spazio di risonanza il soggetto, declinato alla maniera di Nancy, si costituisce come rinvio, un continuo differire da sé stesso che mai ritorna su di sé, un'entità scavata in se stessa e sottratta alla possibilità di raggiungere una pienezza o un'identità assoluta.[95] La struttura auto-riflessa della presenza sonora concettualizzata da Nancy rappresenta un'analogia significativa dell'io trasparente di Trevisan: per il filosofo francese non si ha soggetto che non sia risonante poiché risponde all'appello della convocazione di un senso in eterno rinvio;[96] suono, senso e soggetto condividono dunque lo spazio di questa oscillazione perpetua, un estendersi svolgersi e risolversi in vibrazioni che li relazionano a sé e li pongono al di fuori di sé.[97] In aggiunta, i fantasmi a cui dà vita il personaggio di Thomas sono potenzialmente associabili anche alla figura del lettore-ascoltatore, prevista dall'autore non solo nel contesto di realtà, ma segnalata in *Un mondo meraviglioso* all'interno della cornice diegetica stessa, dalla

[89] Ivi, p. 44.
[90] Colin commenta l'episodio definendo il trittico come 'la ripetizione di una variazione che gli (al soggetto di fronte allo specchio) permette di comprendere l'identità di ogni individuo. Non si tratta semplicemente di ripetere un motivo in diverse versioni per dimostrare l'acquisizione di una tecnica, ma di creare un'individualità'; quadro e immagine riflessa diventano metafora dell'operazione di scrittura di Trevisan. Cfr. C. Colin, 'Vitaliano Trevisan, l'écriture au rythme du jazz: Répétition, variation, appropriation', in: N. Dziub & F. Toudoire-Surlapierre (a cura di), *Fabula/Les colloques: Partie II: La comparaison créatrice: Les horizons de la comparaison*, 2022, <https://doi.org/10.58282/colloques.8847>.
[91] Cfr. I. De Seta, 'Un io che è un altro da sè in due romanzi di Vitaliano Trevisan', in: *Testi trasparenti: Metodi e prospettive della nuova narratologia,* numero monografico di *Quaderni del PENS*, 7 (2024), ESE – Salento University Publishing, pp. 203-222. Il saggio di De Seta, uscito poco dopo la ricerca di tesi presentata all'Università di Bologna, conferma le intuizioni e le analisi condotte sui testi.
[92] Garda, *L'estetica musicale del Novecento*, cit., p. 119.
[93] Cfr. Daros, *Vitaliano Trevisan, une poétique des marges*, cit., pp. 291-293.
[94] M. Foucault, *Scritti letterari*, trad. C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 3.
[95] Cfr. Nancy, *All'ascolto*, cit., p. XXV.
[96] Ivi, pp. 47-48.
[97] Ivi, p. 14.

presenza del *tag* "legge Davide", controparte necessaria di "scrive Thomas", con cui il narratore apre e chiude il libro in *Ringkomposition*.

Il modello musicale nella sperimentazione formale

Durante la ricerca sono stati analizzati i fenomeni di destrutturazione formale finalizzati all'apertura delle cornici e alla rottura delle architetture romanzesche tradizionali, attivati mediante e in conformità con lo sviluppo della poetica dell'attesa e del crollo – la quale prevede la frantumazione stilistica di livelli narrativi, cronotopi e sintassi. Trevisan dichiara esplicitamente in diverse occasioni la propria lontananza dalla struttura formale del romanzo tradizionale in riferimento allo sviluppo di una scrittura di ricerca e agli interessi che muovono anche la sua attività personale di lettore, segnalando in modo lapidario e inequivocabile la consapevole intenzionalità fondante lo statuto compositivo delle sue opere. L'ibridazione tra generi e media, sostenuta da interventi meta-letterari in *mise en abyme*, imprime nella percezione del lettore la volontà presente di una traccia di non narratività, lasciando presumere che i non-romanzi siano 'stati pensati da una prospettiva ulteriore, *oltre* l'azione e il progresso lineare dei fatti'.[98] Le anti-trame di Trevisan,[99] derivate da Bernhard, rispondono alla tendenza naturale dell'autore alla divagazione, ad una sorta di abbandono alla scrittura senza imporre su di essa controllo, se non un minimo di ordine per evitare di perdersi.[100] L'autentico disinteresse per la trama e il tentativo di rinuncia (per quanto possibile) ai personaggi,[101] trovano come soluzione alternativa di sostegno il forte legame a un percorso, sia fisico che strutturale: è l'andamento del personaggio a dare forma ai diversi libri, ogni testo sembra riprendere un interminabile discorso, inconcluso di volta in volta all'interno delle tre singole scatole contenitive, come decorso del movimento perpetuo del "girare intorno" alla propria ossessione, sempre più verso il basso, attratto dallo stesso punto.[102] La tendenza all'esplosione, alla rottura e alla frammentazione in Trevisan ricalca i tentativi di realizzazione di una struttura aperta condotti dalle avanguardie musicali contemporanee.[103] Nei non-romanzi quanto in musica, ci si trova di fronte ad una 'struttura aperta, spaziata e spaziante'.[104]

Il ricorso di Trevisan al modello musicale è mosso da una ricerca di modelli formali di riferimento alternativi e finalizzati alla rottura delle strutture compositive romanzesche. La disgregazione, dunque, esprime il senso ricercato dalla struttura stessa.[105] La nozione di forma, intesa come architettura determinante l'organizzazione macro-strutturale di un'opera[106] e conseguentemente tutto il processo di declinazione della scrittura, dagli elementi semantici a quelli sintattici, le componenti stilistiche, la pronuncia della voce, 'la sostanza del contenuto'[107], viene ri-plasmata a partire dal modello musicale: la funzione musicale sembra 'costituire direttamente il tema',[108] inteso come obiettivo 'di dotare il romanzo degli stessi poteri conoscitivi della

[98] Gialloreto, '"Questo scritto non sarà un romanzo"', cit., p. 269. Il corsivo è del testo.
[99] Cfr. G.M. Pell, 'Vitaliano Trevisan's *I quindicimila passi*: An aesthetic of repetition', in: *Forum Italicum*, 43 (2009), p. 117.
[100] Cfr. Daros, *Une poétique de la digression*, cit., p. 396.
[101] Cfr. Policastro (a cura di), *Conversazione con Vitaliano Trevisan*, cit.
[102] Cfr. E. Trevi, 'La grammatica del destino nel memoriale di Trevisan', *Il Manifesto*, 'La grammatica del destino nel memoriale di Trevisan, <https://ilmanifesto.it/archivio/2003105591> (26 settembre 2023).
[103] Per ulteriori approfondimenti si rimanda a L. Berio, *Un ricordo al futuro: Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 2006; P. Boulez, *Pensare la musica oggi*, trad. L. Bonino Savarino, Torino, Einaudi, 1979; A. Trudu, *La scuola di Darmstadt: I Ferienkurse dal 1946 ad oggi*, Milano, Ricordi, 1992.
[104] Nancy, *All'ascolto*, cit., pp. 14-15.
[105] Cfr. Carretta, *Il romanzo a variazioni*, cit., p. 59.
[106] Cfr. Nardon & Carretta (a cura di), *Comporre*, cit., p. 207.
[107] Ivi, p. 91.
[108] Ivi, p. 117.

musica',[109] ma anche in quanto vero e proprio nucleo germinale e di significanza della narrazione. Ciò avviene in particolare nell'organizzazione complessiva dell'impianto strutturale di *Un mondo meraviglioso*, dove il procedimento di musicalizzazione narrativa investe in maniera maggiormente esplicita e significativa le componenti di tematizzazione. Lo svelamento del meccanismo narrativo avviene nelle ultime pagine del testo, come proiezione in metalessi della voce autoriale nella voce del protagonista Thomas, che decide di scrivere tutto ciò che ha vissuto nel corso della giornata e che il lettore reale, oltre al lettore diegetico Davide, ha letto fino a quel momento:

> Tutto pensavo, scrive Thomas, tutto tutto, senza tralasciare nulla, tutto devo scrivere e lo scriverò come fosse uno standard. Ma il tema non lo suonerò all'inizio, pensavo, comincerò direttamente dall'assolo, farò un lunghissimo assolo, che nasconderà il tema fino alla fine. Il tema dev'essere alla fine, solo alla fine, scrive Thomas, perché non può che essere alla fine, e prima del tema, dopo l'assolo, ci sarà una coda, quanto lunga non so, ma una coda e poi il tema e dopo il tema un finale.[110]

Il riconoscimento del tema anticipato dal titolo, e il suo ritorno concreto all'interno del testo alla fine, sembrano funzionare come "il da capo" musicale: un'attraente sorpresa che può rivelare in tutta la sua pienezza il proprio significato nell'atto di soddisfazione dell'attesa; per l'ascoltatore, l'interprete, il lettore e il soggetto scrivente, questa ripresa permette di scoprire nuovi rapporti e corrispondenze.[111]

La rottura delle strutture formali del romanzo nella poetica di Trevisan è coadiuvata dalla negazione del principio di realtà e dalla sua parodica e allucinata ricostruzione mentale a opera del soggetto. Il monologo scritto di Thomas si costruisce infatti per mezzo di ripetizioni ossessive e negazioni proposizionali che rispecchiano il processo mentale di de-realizzazione del referente oggettivo, sempre più trasparente e frammentato nell'atto di scrittura e ri-scrittura del contingente. Gli espedienti linguistici e le deformazioni grottesche, sostenuti dalla disposizione di punteggiatura e sintagmi, disarticolano il potenziale del romanzo e restituiscono invece la sensazione di un mondo, interiore ed esteriore, 'sull'orlo della catastrofe',[112] anzi, di un universo, scritto e reale, che 'trasmette in diretta la sua catastrofe'.[113] Il crollo si riflette anche nel progressivo svolgimento di una sintassi frammentata che gradualmente attua lo svuotamento referenziale dei pattern reiterati rendendoli puro significante, suono, e al tempo stesso li investe di nuovo significato, grazie al meccanismo di ripetizione. Questo congegno viene esteso anche agli altri elementi dell'andamento prosodico, realizzando una complessa scrittura sincopata, caratterizzata da ritmo, accento, timbro, dinamiche del tutto originali e identificative.

Se la cadenza di una voce incarna uno stile,[114] quello di Trevisan risulta essere completamente sottoposto alla volontà di un ri-modellamento linguistico che interessa tutti i livelli della prosodia sintattica: insistenza su determinati suoni e timbri, giochi ed evocazioni fonetiche, figure retoriche della ripetizione, fenomeni di distribuzione e ripresa all'interno del periodo, pause e stretti, serie nominali, espansioni in simmetria, inneschi e rinvii, modalità di montaggio analogico, strutture sintattiche non convenzionali, l'utilizzo non normato della punteggiatura, rappresentano tutte le possibili declinazioni tecniche coinvolte nel processo di imitazione implicita della musica, come forme di word music e analogie formali. La struttura di una sintassi complessa, musicale e sincopata, comporta iterazioni di singoli suoni in catene

[109] Ibidem.
[110] Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., p. 146.
[111] Cfr. Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, cit., p. 22.
[112] Trevisan, *I quindicimila passi*, cit., p. 86.
[113] Ibidem.
[114] Nardon & Carretta (a cura di), *Comporre*, cit., p. 89.

fonetiche dotate di senso, parole che fungono da idee-pillola e pattern sintattici. La marca stilistica del ribattuto ossessivo sui gruppi di suoni determina particolari fenomeni di ritmo, timbro e accentuazione, e definisce figure retoriche di suono finalizzate all'assimilazione tra significanti. L'autore stesso riconosce e rivela le funzioni musicali utilizzate, tra cui il crescendo, procedimenti di accumulo e "decumulo" della tensione sintattica,[115] nonché gli stessi principi di ripetizione e variazione. La musicalizzazione del tessuto linguistico mediante l'introduzione di sintagmi di tipo musicale rappresenta un procedimento peculiare rintracciato dall'ambito di studi specializzato nella jazz fiction.[116]

Un caso estremo di *verbal music*: proposta di analisi

Nell'ultima sezione di *Un mondo meraviglioso*, in 'Coda, tema e finale', trova spazio un particolare caso di musicalizzazione narrativa che tenta una vera e propria traduzione in parole di una performance jazzistica.[117] Thomas, infatti, a seguito dell'assunzione di psicofarmaci e alcol entra in uno stato allucinatorio in cui immagina di suonare insieme al Keith Jarrett Trio, in particolare come fantasma-doppio interno al batterista, al Blue Note di New York, uno tra i jazz club più significativi nella storia del genere. Il passo si caratterizza per la peculiare e originale conduzione della scrittura nella trasposizione letterale di un evento musicale: la prima sezione funzionale alla preparazione dell'ingresso del suono e dell'improvvisazione evoca lo scenario e l'ambiente del mondo jazzistico attraverso il riferimento specifico ai personaggi di Keith Jarrett, Gary Peacock, Jack DeJohnette, e al leggendario locale; istituisce un vero e proprio riferimento intertestuale mediante la citazione esplicita dello standard jazz che verrà suonato, ovvero *On Green Dolphin Street*; ricrea l'atmosfera tipica della performance, scolpendo visivamente, come un'ecfrasi, i movimenti dei corpi durante l'esibizione ('Gary, come al solito, ha bevuto troppo', 'Keith si contorce e grida e canta e suona questa Green Dolphin Street'). La costruzione dello spazio performativo avviene tecnicamente a livello di scrittura mediante l'insistenza ribattuta su sequenze fonetiche specifiche (s, t, m, e, tr- gr- ct), dall'iterazione del verbo "suonare" e dall'assenza di interpunzione. Il ribattuto definisce un tempo ritmato, incalzante, frenetico, un crescendo vorticoso che conduce alla pronuncia della prima domanda musicale. Queste pagine si costituiscono come esempio estremo di *verbal music*: il tentativo di una fedele traduzione in parole di un immaginario live musicale, non solo evoca la dimensione acustica dell'evento sonoro, ma propone la suggestione dell'esperienza, le possibili risposte soggettive alla musica, gli effetti del fatto musicale, sia attraverso la tematizzazione esplicita, che mediante gli esiti della dimensione acustica dei significanti verbali (word music) e delle tecniche sintattiche in analogia formale con le strutture musicali. La realizzazione della trasposizione mediale avviene gradualmente mediante l'introduzione di termini tecnici specifici del jazz all'interno del flusso narrativo, quali la sequenza di domanda-risposta-domanda, l'isolato "break", i momenti dello standard tema, coda e finale, la misura delle 32 battute. La presenza del lessico specifico trova riscontro nella stessa conduzione narrativa e sintattica: la domanda di Gary (A), la risposta di Thomas-Jack (B) che rifanno la stessa domanda (A) e la mancata risposta di Keith, che rilancia con una nuova e diversa domanda (C), rappresenta esattamente la costruzione di uno schema classico nell'improvvisazione di gruppo. Ancora, il "break", isolato graficamente nella pagina, caratterizzato dalla dimensione monosillabica e onomatopeica della parola con chiusura in consonante forte, cui segue immediatamente il punto fermo di cesura temporale, determina un'effettiva pausa

[115] Adamo, Malvestio & Tomasi (a cura di), *L'autore, il genere, il pubblico*, cit.
[116] Cfr. Rimondi, *La scrittura sincopata*, cit., p. 83.
[117] Cfr. Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, cit., pp. 116-118.

nella lettura della partitura narrativa. Inoltre, lo spazio degli assoli di durata di trentadue misure viene gestito attraverso la proposta di interventi, segnalati dal corsivo, che si compongono di trentadue parole, pause – riportate attraverso lo stesso sintagma "pausa" seguito dai tre puntini di sospensione – inserite circa ogni sedici pronunce o gruppi multipli di quattro, e l'uso del verbo "dire" per segnalare l'ingresso di uno o più strumenti, usato come metafora per rafforzare il canale intermediale tra musica e parola. I soli si alternano ai cori eseguiti tutti insieme ('– Tutti insieme –. Keith dice:') nella costruzione dello sviluppo del racconto dell'uomo in Green Dolphin Street, protagonista della storia d'amore del tema: jazz e scrittura vengono accomunati dalla capacità e dalla possibilità di dar vita a storie, potenziali inizi di avventure, rievocare le origini antiche di un popolo, presentare personaggi che, come accade nella prosa dell'autore, si muovono lungo percorsi continuamente deviati in relazione allo sviluppo delle digressioni nel tessuto narrativo.

Lo standard trova come essenza della propria realizzazione proprio l'inanellarsi di domande e risposte, che costituiscono altre domande, o sempre la stessa domanda, cui non si riesce a dare definitiva risposta: così il tessuto narrativo dei tre non-romanzi di Trevisan si snoda tra dubbi esistenziali, tentate soluzioni, riprese delle stesse e conseguenti confutazioni per nuove ulteriori interrogazioni, relative al senso della permanenza, della morte, del dolore. Le costruzioni verbali, nella loro totalità, sembrano essere destinate, dopo il crollo, alla sparizione e al silenzio: e proprio la concezione di un silenzio significante che circonda la parola e ne costituisce l'altrove, deriva dalle logiche del media musicale. Tra la domanda jazzistica e la risposta, nell'interruzione del suono, nella frazione infinitesimale fuori dal tempo ritmico che precede l'emissione, nella segmentazione fonetica e negli intervalli innestati con consapevolezza, può trovare realizzazione la definizione di una inedita e originale significanza, sonora, semantica, simbolica, letteraria ed esistenziale.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 115-127 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc19790
© Elizabeth Ooms - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

La Grande Bellezza and the Aesthetics of the Absurd
Intertextuality, Identity and Space

Elizabeth Ooms*
Rijksuniversiteit Groningen
elizabethalooms@gmail.com
https://orcid.org/0009-0005-2212-2601

ABSTRACT
Although the film *La Grande Bellezza* was released in 2013 and therefore does not belong to the modernist or existentialist era, it contains many elements that are characteristic of these 'isms' and their common denominator, the absurd. The protagonist, Jep Gambardella, has led a hedonistic life in the higher circles of Rome, but no longer seems to be able to identify with it. After the death of his first love, Elisa De Santis, a change takes place within him. In the film, numerous references are made to modernist works of art, including books and modernist concepts, but also to films with existentialist themes that highlight Jep's lack of connection with his surroundings and his search for identity. This article links Jep and *La Grande Bellezza* to the style and themes of the absurd, modernism and existentialism, paying special attention to the way space is represented in the film.

Keywords
La Grande Bellezza, The Absurd, Modernism, Existentialism, Space

* I would like to thank Dr. Alberto Godioli for his great advice and valuable suggestions for this article.

Introduction

The film *La Grande Bellezza* (2013), directed by Paolo Sorrentino, revolves around Jep Gambardella and his decadent way of life in the higher social circles of Rome. Jep writes and publishes a bestseller, *L'apparato umano*, in his twenties, and after its subsequent success he moves to Rome, where he is caught up in an extravagant but hollow lifestyle. Soon after his sixty-fifth birthday party, after coming home from a one-night stand, he finds a man, Alfredo Marti, outside his front door. He tells him that Jep's first love, Elisa De Santis, has passed away. Alfredo (her widower) and Jep reminisce about her, and Alfredo tells Jep that he read Elisa's diary in which she wrote that the only person she ever really loved was Jep. Jep had written his bestseller about his love for her. The loss and sadness he feels following her passing make him realise the existential emptiness he had been feeling all this time, causing a gradual change within him.

This article intends to extend the critical conversation on Sorrentino's masterpiece by focusing on its dialogue with modernism, existentialism and a characteristic they share, namely the absurd. As discussed by Mimmo Cangiano in his article 'Against Postmodernism: Paolo Sorrentino and the Search for Authenticity', *La Grande Bellezza* has often been associated with postmodernism. In postmodernism, it is often argued that there is typically skepticism towards the idea of originality and the idea that art can reveal a deeper truth about reality. In addition, according to postmodernism, everything in art has been done before, hence why elements such as pastiche can be found in postmodern film, literature and other art forms. Cangiano states that 'undoubtedly, the phenomenic world in which his characters [Sorrentino's] act is dominated by a postmodernist way of thinking and living, by transient sensations, desires and stimuli'.[1] Yet, the film actually seems closer to modernism instead, for both thematic and stylistic reasons, as the characters in Sorrentino's films 'search for an identity (a classical modernist topos)'[2] and have 'a desire for a strong point of reference' and 'the aspiration to define herself/himself',[3] which reveals 'Sorrentino's cinema as exemplary modernist art'.[4] Cangiano claims that Sorrentino uses 'postmodernist *tools* to criticize postmodernist ideology'.[5] A good example of this is when he writes that

> the protagonist takes many wrong turns while searching for his identity, exemplified by his attempt to gain a new identity (one meant to distance him from old age, and therefore death itself) through Botox. The studio of Alfio Bracco (Massimo Popolizio) is actually the physical setting for a collective postmodernist ritual to defend the continuation of *Frivolität*. In this nihilist temple nostalgia, or memory, itself is degraded […] to a commodified element: 'Want to go back 30 years, to when it rained at the end of August? Done. That's 700 euros'.[6]

Thus, here Cangiano describes a scene which he argues contains postmodernist elements, but we also see Jep's search for an identity and the superficiality of the event, which is more related to modernism, as Cangiano also states.

The influence of modernism on *La Grande Bellezza* has not been analysed extensively so far, with the exception of Cangiano's article, and, for example, Russell Kilbourn's *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*. In it, he writes about the topic of memory and the different ways in which it is represented in *La*

[1] M. Cangiano, 'Against Postmodernism: Paolo Sorrentino and the Search for Authenticity', in: A. Mariani (ed.), *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*, Chicago, Intellect, 2021, pp. 24-36: pp. 24-25.
[2] Ibidem.
[3] Ivi, p. 25.
[4] Ibidem.
[5] Ivi, pp. 24-25.
[6] Ivi, p. 32.

Grande Bellezza, especially through flashbacks to Jep's experiences, and nostalgia 'particularly in the mise-en-scène, the dialogue, and the soundtrack'.[7] There are, for example, references made to older Italian films that are connected to 'Jep's personal trajectory'.[8] Kilbourn writes that

> Kovács's identification of the post-war modernist art cinema as a typically hybrid genre is based in the presence in such films of what he calls forms, but which in this contemporary transnational context I would call tropes, motifs, or thematic tendencies, two of which are combined together in the production of meaning in *The Great Beauty*: the first is nothingness […] the other wandering.[9]

In his article, he links these two concepts to the modernist trope of the *flâneur*,[10] as well as writers and book titles of the modernist period, such as Flaubert and Breton's novel *Nadja* (1928). According to Kilbourn, modernist art is used in *La Grande Bellezza* to convey the topic of memory, which he discusses in his book. Moreover, Lydia Tuan writes that the search for identity – a modernist and existentialist theme – permeates Sorrentino's work and that 'his films approach their conclusion when the protagonists uncover a revelation about themselves or reveal a secret from the past'.[11]

This article discusses some under-researched aspects of Sorrentino's dialogue with modernism in *La Grande Bellezza*, as well its relationship with a philosophical current that is closely connected to the modernist era – namely existentialism.[12] It will touch upon other 'isms' connected to modernism, including Dadaism and Nihilism as well. The article will further address these movements and this philosophical current below, but an important characteristic they share is the absurd. The absurd is also an important theme in *La Grande Bellezza*, present throughout the film through its references to works of art and its use of space. The absurd could be defined, according to Camus' philosophy, as the conflict between man's search for significance and purpose in life and the universe's lack of it.[13] The 'remaining silent' of the universe,[14] which ultimately renders existence meaningless, creates a sense of anguish but also freedom. If existence itself is absurd, then Nothingness lies at its very core.[15] The emphasis on the absurd in works of art serves as a reflection of the developments that took place in society at the time:

> While faith in progress and the idea of individual success flourished, anxiety or, existentially considered, tragedy accompanied them. Its outgrowth was solitude. It is this solitude that

---

[7] R. Kilbourn, *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*, New York Chichester, Columbia University Press, 2020, p. 86.
[8] Ivi, p. 88.
[9] Ivi, p. 94.
[10] This concept was introduced by Baudelaire (a Symbolist), but later used by a number of Modernists and is, for this reason, also associated with Modernism.
[11] L. Tuan, 'Paolo Sorrentino's Cinematic Excess', in: Mariani (ed.), *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*, cit., pp. 57-78: p. 58.
[12] There is a body of scholarship that discussed existentialism in contemporary cinema. See, for instance, J.-P. Boulé & E. McCaffrey (eds.), *Existentialism and Contemporary Cinema: A Sartrean Perspective*, Oxford/New York, Berghahn Books, 2011. The book analyses existentialist elements in films, such as *The Truman Show* (1998) and *Lost in Translation* (2003).
[13] Camus, who is considered an absurdist, refused to call himself a philosopher or an existentialist, even though his ideas had similarities with existentialism.
[14] R. Aronson, 'Albert Camus', in: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/camus/#ParCamAbs> (15 September 2025)
[15] 'The dissolution of the rationalistically conceived vision of the universe was transcended by the instinctive spirit of man, evident in painting from Klee to Picasso, Matisse to Mondrian, Cubism to Futurism, and Surrealism to Abstractionism, but also in music, literature and theatre' (A.H. Wegener, 'The Absurd in Modern Literature', in: *Books Abroad*, 41, 2 (1967), pp. 150-156: pp. 150-151).

characterizes the fundamental condition of man. The turning towards *Innerlichkeit*, or more precisely, toward the creative sources of life in the depths of man's experience, occurred throughout Europe.[16]

Similarly, modernism (which in its broader sense also includes avant-garde movements such as Dada, Cubism or Futurism), started at the end of the nineteenth century, during a time in which the world was rapidly changing. Due to the consequent societal change, people experienced feelings of isolation and alienation, amongst other things. It was 'a break with the past and the concurrent search for new forms of expression'.[17] Features of the absurd in modernist art and literature are, for example, the 'theatre-in-the-round', *chiaroscuro*, no clear references to space and time, short plots or theatrical situations that seem not related to each other, actions that lack an explanation, the theme of death, inappropriate situations, persiflage and fantasy.[18] Moreover, existentialist ideas,[19] like the absurd and modernism, were a reaction to the changing society at the time, which was exacerbated by the atrocities of the war. Views that can be ascribed to existentialism, and that resonate with the concept of the absurd, include the idea that it was believed that there is no higher power, such as a God, and man himself is responsible for creating his purpose in life. Sartre, who was instrumental in developing existentialism,[20] describes it as:

> If God does not exist, there is at least one being in whom existence precedes essence, a being who exists before he can be defined by any concept of it. That being is man […]. What do we mean here by "existence precedes essence"? We mean that man first exists: he materializes in the world, encounters himself, and only afterward defines himself. If man as existentialists conceive of him cannot be defined, it is because to begin with he is nothing. He will not be anything until later, and then he will be what he makes of himself. Thus, there is no human nature since there is no God to conceive of it. Man is not only that which he conceives himself to be, but that which he wills himself to be, and since he conceives of himself only after he exists, just as he wills himself to be after being thrown into existence, man is nothing other than what he makes of himself.[21]

Thus, in choosing exactly who one wants to be and finding meaning in life, man himself plays a central role and this is a development that only stops when man dies. H.W. Clark writes that

> it is through suffering that one comes to an understanding of the inner self; a person cannot approach seeing himself as he really is […] without suffering. And suffering can be almost unbearable when one confronts the existentialist dilemma, the absurdity of life. Being trapped in existence, seeing oneself as one indeed is, but finding no purpose of one's being – herein lies the anguish of the Existentialist man.[22]

---

[16] Ivi, p. 150.
[17] K. Kuiper, 'Modernism', *Britannica*, <https://www.britannica.com/art/Modernism-art> (11 January 2025).
[18] Wegener, 'The Absurd in Modern Literature', cit., p. 155.
[19] Existentialism started to gain popularity in the nineteenth century, but became more common around 1930.
[20] Sarte calls the existentialism he is concerned with 'Atheistic Existentialism' (J.P. Sartre, *Existentialism is a Humanism*, Paris, Yale University Press, 2007, p. 20).
[21] Sartre, *Existentialism is a Humanism*, cit., p. 22.
[22] H.W. Clark, 'Existentialism and Pirandello's *Sei Personaggi*', in: *Italica*, 43, 3 (1966), p. 281.

Because there is no God or focal point to build one's life around,[22] man tries to find it himself, but this is a complex search.[23] Clark's description of the 'absurdity of life' can be linked to modernist's sense of alienation and meaninglessness and Camus' views about human's search for meaning in a meaningless universe: in other words, the absurd, as described by Camus, is a feature existentialism and modernism have in common. The absurd is a prominent theme in early twentieth-century literature, philosophy and visual culture. As such, it also plays a key role in Sorrentino's dialogue with the age of modernism and existentialism. Moreover, these 'isms' can be linked to the way space is depicted in *La Grande Bellezza*, as exemplified by the figure of the *flâneur* as a modernist trope.

In short, Sorrentino's dialogue with modernism and existentialism – and more specifically the absurd – in *La Grande Bellezza* is still largely unexplored. This paper explores this dialogue by discussing a series of previously undetected intertextual similarities. The first section will delve deeper into the absurd as a thematic *fil rouge* underlying Sorrentino's references to modernism and existentialism, while the second part will discuss the way space is represented in the film.

References to Modernist Works of Art and Their Absurd Nature

La Grande Bellezza contains many references to modernist works of art that contain absurdist characteristics. As early as the opening scene clear links are made with the short Dadaist film *Entr'acte* (1924) by René Clair. Sorrentino may have been interested in using this film, not only because the Dada movement came into existence during the period of modernism, but also because these elements from *Entr'acte* might have the same effect on the spectator watching *La Grande Bellezza* as it had on the spectator watching the short film: creating disorientation by showing confusing and absurd elements. For instance, in both films the spectator looks down the barrel of a canon which is subsequently fired in one of the first scenes. Another reference in *La Grande Bellezza* that links the film to *Entr'acte* is when Jep meets Arturo, an old friend and magician practising a trick to make a giraffe disappear, whom Jep asks to make him disappear too, reflecting his sense of feeling trapped in his role and the life he leads.[25] In one of the last scenes of *Entr'acte*, we also find a magician who makes people disappear, for no particular reason, using a magic trick, creating a disorienting effect on the viewer and mirroring Jep's existential confusion. With these connections made by the creator of *La Grande Bellezza*, it suggests he wants to associate Dada with *La Grande Bellezza*, in which some characteristics of Dada, such as the irrational and chaos, can be found.

Another absurdist reference at the beginning of the film is a quote from Louis-Ferdinand Céline's *Voyage au bout de la nuit,* presented in the film as *Viaggio al termine della notte* (1932):

Viaggiare è proprio utile, fa lavorare l'immaginazione. Tutto il resto è delusione e fatica.
Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario. Ecco la sua forza.
Va dalla vita alla morte. Uomini, bestie, città e cose, è tutto inventato. È un romanzo, nient'altro che una storia fittizia. Lo dice Littrè, lui non si sbaglia mai.
E poi in ogni caso tutti possono fare altrettanto. Basta chiudere gli occhi.
È dall'altra parte della vita.[26]

[22] Man is nothing other than his own project. He exists only to the extent that he realizes himself, therefore he is nothing more than the sum of his actions, nothing more than his life (Sartre, *Existentialism is a Humanism*, cit., p. 37).
[23] Even though modernism and existentialism are different movements with distinct characteristics, they coexisted for a period and share a common reaction to the changing world of their time.
[25] P. Sorrentino, *La Grande Bellezza*, Medusa film, 2013, 01:31:30-01:32:43.
[26] Ivi, 0:01:25.

Showing this quote at the beginning of the film, implying that everything around us is not real and has no purpose, immediately gives the viewer an absurdist and existential perspective on the film and determines their experience, and also how they perceive Jep. In addition, this mind-travel seems to function as a form of escapism and links to Clark's existentialist ideas about being trapped in existence and the struggle to find purpose in life: it could function as a way out in order to escape this feeling. Céline was a conflicted (and notoriously controversial) author himself. According to Henri Godard, the author's biographer and critic, Céline, amongst others, is one of what he calls 'the novelists of the existential', which refers to 'a collective literary reaction to a specific historical crisis,' namely the First World War.[27]

The existential framework is reflected in Jep's own experience. Whilst drunk at his own party, Jep reveals: 'Sono anni che tutti mi chiedono perché non torno a scrivere un nuovo romanzo. Ma guarda questa gente. Questa fauna. Questa è la mia vita, e non è niente'.[28] This conveys Jep's feeling of emptiness and 'the absurdity of life',[29] as he says that the trains of people at this party 'sono belli, perché non vanno da nessuna parte',[30] which underlines this feeling of 'being trapped in existence' and 'finding no purpose of one's being',[31] because the trains are moving around in circles. Jep goes on to refer to Flaubert and says that Flaubert wanted, but did not manage, to write 'un romanzo sul niente',[32] and wonders if he would be able to do it.[33] Flaubert mentions this wish in a letter (1852) to Louise Collet, his mistress:

> what I should like to write is a book about nothing, a book dependent upon nothing external, which would be held together by the internal strength of its style, just as the earth, suspended in the void, depends upon nothing external for its support: a book which would have almost no subject, or at least in which the subject would be invisible, if such a thing is possible.[34]

In Flaubert's letter, style takes on a more important role than the plot. In this respect, Flaubert anticipates a defining feature of both the absurd in modernist literature and existentialism – namely the loss of interest in the plot as a meaningful, purposeful sequence of events. As stressed by A.R. McKee, 'Flaubert was one of the moving forces in the early stages of modern literature […] and his work has influenced such literary figures as Émile Zola, Franz Kafka and Jean-Paul Sartre'.[35] The idea of a lack of purpose and the emphasis on Nothingness are also a key tenet of existentialism, as exemplified by Sartre's *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology* (1943). As Kovács puts it:

---

[27] D. Catani, *Louis-Ferdinand Céline: Journeys to the Extreme*, London, Reaktion Books, 2021, p. 11.
[28] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, cit., 1:39:07–1:39:21.
[29] Clark, 'Existentialism and Pirandello's *Sei Personaggi*', cit., p. 280.
[30] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, cit., 1:37:16–1:37:20.
[31] Clark, 'Existentialism and Pirandello's *Sei Personaggi*', cit., p. 280.
[32] It is interesting that Flaubert wanted to write a book about 'nothing', in which he attempts to see the world through a different reality and perspective, and in which, as he says, style is very important. These aspects could be ascribed to (pre)modernistic characteristics. Whereas Jep wants to write a book about 'the nothing', so with the article 'the' (when he refers to Flaubert, who wanted to write a novel about the nothing [voleva scrivere un romanzo sul niente]), which holds existentialist characteristics, as man tries to find purpose and meaning in a world where there is no higher power and man is alone and the only one who can make something out of his life.
[33] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, cit., 1:39:25-1:39:30.
[34] A.C. Danto, 'Philosophy as/and/of Literature', in: *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 58, 1 (1984), pp. 5-20: p. 12.
[35] A.R. McKee, 'Flaubert, Gustave (1821-1880)', *Routledge Encyclopedia of Modernism*, <www.rem.routledge.com/articles/flaubert-gustave-1821-1880-1> (DOI: 10.4324/9781135000356-REM88-1) (6 January 2023).

[Sartre] differentiates it to the simple emptiness of nonbeing. His conceptual operation is this: he makes Nothingness the key concept of human relations and of the relationship of man to the world. He interprets Nothingness as a product of human intentions and, at the same time, as the essence of being. Nothingness for Sartre is not another world, nor is it beyond our world. He translates the concept into a series of everyday situations where man is alone, disappointed by his beliefs and expectations, desperately looking for something solid in a situation where his own identity is called into question. Sartre places Nothingness right into the world.[36]

According to Sartre, identity based on matters such as place of birth and education is false; instead, it is a free choice of man what he wants to be and he is able to change these choices at any point. Nothingness has its origin in man and lies in the freedom he has to make his own decisions. In the awareness of this freedom also lies man's anguish, since he is a free man and everything he chooses is coming from him, but he is also alone in doing so. When Jep is observing his partying guests, one can detect disappointment in him when he says that this is his life and it is nothing, while searching for something "solid" in the search for his identity. At one point in the film, Jep walks into a chapel while a mother is searching around in panic for her daughter Francesca. Jep hears the girl through the grating in the ground asking him: 'Chi sei tu?' to which Jep replies: 'Chi sono? Io sono…', but she interrupts him: 'No, tu non sei nessuno'. Jep is surprised and lost for words: 'Nessuno? Ma io…'.[37] This accusation of 'being no one' further connects this concept of Nothingness to the film and ties in with what most existentialists say about authenticity, in which they maintain that it is important to understand that one exists, to become one's own self, and to make something of one's life[38] through the choices one has. This preference for focusing on style rather than plot and the exploration of 'Nothingness' finds a parallel in *La Grande Bellezza*'s depiction of Rome. As Carla Molinari has argued, the city of Rome functions as a character in its own right. To illustrate this, Molinari describes scenes in which Jep simply walks around the city, or in which unknown people go about their usual business, and claims that 'without these episodes, the final tale would be exactly the same. In this sense, these scenes are very unique, as they do not contribute to the development of the plot'.[39]

La Grande Bellezza also links Jep in a number of scenes to Pirandellian characters or elements out of Pirandello's stories. Luigi Pirandello is associated with both the absurd and existentialism[40] and, for example, has similar ideas to Sartre when it comes to how man is placed in the world. Robert Dombroski interprets these ideas as follows:

Pirandello asks what has happened to our world. His answer is that the world has become incommensurably small, a top spinning aimlessly in space. Man has been unseated as king and plunged into the mud of existence. His fear of annihilation makes him delirious and his delirium causes him to ascend, with his mind, to every corner of creation; but there he finds no God in waiting, only horrific emptiness. Man is lost in an immense labyrinth, surrounded by the

[36] A.B. Kovács, 'Sartre, the Philosophy of Nothingness, and the Modern Melodrama', in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 1 (2006), pp. 135-145: p. 136.
[37] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, cit., 0:40:15–0:40:31.
[38] C.B. Guignon, 'Existentialism', *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/existentialism/v-1/sections/authenticity-1 (DOI: 10.4324/9780415249126-N020-1) (17 April 2024).
[39] C. Molinari, 'The Urban Dimension as Film Character: Rome in *The Great Beauty*', in: A. Mariani (ed.), *Paolo Sorrentino's Cinema and Television*, cit., pp. 121-136: p. 132.
[40] See, for example, Clark, 'Existentialism and Pirandello's *Sei Personaggi*', cit., p. 276; and Wegener 'The Absurd in Modern Literature', cit., p. 151.

impenetrable mystery of life. Like that top spinning aimlessly in the dark, he has no stable position from which he can know and make judgements.[41]

Comparable to Sartre's description, here man is also alone and is looking for a firm base whilst being uncertain about his identity and his relation to the world.[42] Furthermore, it is the individual here who plays a central role, rather than a God or a 'Supreme Being'.[43] Like Céline's quote, Pirandello also describes travelling in the mind. For example, in two of the short stories from the publication *Novelle per un anno* that are titled: 'Rimedio: la geografia' (1920) and 'Il treno ha fischiato' (1914), and in the novel *Uno, nessuno e centomila* (1926), all men have troubled minds or have gone mad in this "labyrinth" of life, as described by Dombroski. Mind-travelling helps them to cope with and escape reality. In the latter novel, for instance, the protagonist starts mind-travelling because he sees the countryside in the green down of his woollen blanket: 'Ah, perdersi là, distendersi e abbandonarsi, così tra l'erba al silenzio dei cieli; empirsi l'anima di tutta quella vana azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!'[44] Similarly, as Jep lies on his bed reflecting upon the past, while looking at the ceiling in which he imagines the sea, it is as if he transports himself to another place. This imagination happens on three occasions,[45] in one of which he travels back in memory to the summer he spent with Elisa.

A further link between Jep and Pirandellian characters can be found during the scene in which Jep has put a beauty mask on his face while listening to an audio book of *Il fu Mattia Pascal* (1904) by Pirandello.[46] In this book the protagonist assumes another identity to escape his miserable life.[47] A mask can function to conceal somebody's identity or to show a different one. Since Jep is wearing this mask while listening to the story, the film underlines that Jep also pretends to be somebody that he does not want to be, or has assumed an identity of somebody he is not. It suggests that he relates to the protagonist in *Il fu Mattia Pascal*, where unhappiness and existential crises are important themes. This ties in with the character's search for an identity, as discussed by Cangiano, and Jep being conscious of the situation he finds himself in,[48] as if he is conscious of the mask he is wearing. He is part of this hedonistic and nihilistic world, but at the same time he feels like he does not truly fit in when, for example, he says: 'Ero destinato alla sensibilità'.[49] In this particular scene, we see the crowd partying at his sixty-fifth birthday, yet we see Jep separated from the group of dancers, which suggests that the director wanted to make clear that he is different from the rest.

We can also see this logic in other scenes. A first example is the one in which Jep is sitting and drinking with friends on his roof terrace, Jep criticises his friend Stefania for portraying her life, in his eyes, differently than it actually is and tells her how he perceives it. He shares his view of Stefania without the "mask" and seems to be trying

[41] R. Dombroski, 'Pirandellian Nakedness', in: G. Biasin & M. Gieri (eds.), *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1999, pp. 125-138: p. 126.
[42] Clark also connects Pirandello to existentialism when he says, 'the same world of fear, anxiety, and dispair [sic] that produced Luigi Pirandello produced the so-called existentialist'. See Clark, 'Existentialism and Pirandello's *Sei Personaggi*', cit., p. 276.
[43] Ivi, p. 281.
[44] L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, E-book, Gaeta, Passerino, 2017, p. 492.
[45] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, 00:17:06-00:17:20, 00:38:19-00:39:40, 01:27:10-01:27-43.
[46] Ivi, 00:16:28-00:16:35.
[47] When the protagonist moves to Rome with his new identity to start a new life, the door is answered by his landlord, Anselmo Paleari, with his head covered in foam. This could function as a reference to link Jep with his face full of cream to this novel and protagonist as well.
[48] Cangiano, 'Against Postmodernism', cit., p. 26.
[49] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, cit., 00:12:07-00:12:10.

to unveil what her life is truly like, while his friends try to stop him.[50] A second example is the scene in which, whilst having dinner with Sister Maria and her entourage, Jep reminds Cardinale Bellucci of his unanswered spiritual questions. When Bellucci suggests asking them right there, Jep does not want to: 'Sarebbe molto deludente per me scoprire che Lei in realtà non possiede nessuna risposta'.[51] Here Jep (similar to his critique of Stefania) is no longer playing his role, but wants to break through this world in which one is keeping up appearances – he cannot and does not want to keep wearing his mask. Jep's doubts about Bellucci's ability to answer his questions correlate with the existentialist idea that the individual, rather than a God, or a representative of God, has a central role in determining his place in the world and the choices he makes. Sartre states that 'no general code of ethics can tell you what you ought to do; there are no signs in this world.'[52] This aligns with the absurdist idea of the absence of a universe as rationalists perceive it. Moreover, like the protagonist in *Il fu Mattia Pascal*, Jep seems to want to disappear (as was also touched upon when discussing the film *Entr'acte*) when Jep asks his magician friend Arturo to make him disappear as well. Thus, the references to modernist works of art and literature and their existentialist and absurdist significance, Flaubert's letter and Jep's interactions with characters all contribute to highlighting important themes in *La Grande Bellezza*, such as Jep's search for his identity and the confusion that comes with it. The references frame the viewer's experience, because they are so closely linked to existentialism and the absurd. As a result, we connect Jep's development to these themes.

Space and its Relationship to the Absurd and Modernism

La Grande Bellezza is set in Rome and the city plays an important part in the film. We see many shots of Rome and its highlights through the eyes of Jep when he is walking through the city at night or at dawn, often walking home from a party. Through his reflections and observations while strolling, we see the 'symbolic organization of space'[53] in which Rome, on the one hand, is the setting for a hedonistic lifestyle, with Jep moving about in the higher circles of Rome, and, on the other, an important place for many religious people in the world.[54] This duality is also visible in Jep and his search for the self. On the one hand, there is the nihilistic world he has lived in for the past forty years, and, on the other, his sensibility and the love he still feels for a woman with whom he was involved for one summer in his teenage years: the Jep with and the Jep without the "mask".

As discussed in the first section, Jep seems separated from the rest, as shown by his portrayal in some scenes and the way in which his opinions set him apart from the others. Yet, his lone strolls through the city, in which he does not really partake in city life but merely observes it, reinforce this sense of isolation. Jep's strolling and observing resembles the modernist concept of Charles Baudelaire's *flâneur*, which is described by Keith Tester as an individual who searches for the self in his modern surroundings.[55] According to him, *flânerie* is 'the activity of the sovereign spectator

[50] Ivi, 00:44:45-00:50:19.
[51] Ivi, 1:56:11-1:56:15.
[52] Sartre, 'Existentialism is a Humanism', cit., p. 33.
[53] M. Ryan, 'Space', *The Living Handbook of Narratology,* <http://lhn.sub.uni-hamburg.de/index.php/Space.html> (3 May 2023).
[54] This is also reflected and emphasised in the soundtrack, which conveys the same contrast. Moreover, another passage from the audio book Jep is listening to that resonates with *La Grande Bellezza*, is when Anselmo Paleari comments on Rome's transformation from "acquasantiera" to "portacenere", where Rome as an old city is considered incompatible with the modern and meaningless life we are leading. Here, again, we see the opposites that can be found in Jep and the way Rome is portrayed in the film.
[55] J. Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 40.

going about the city in order to find the things which will occupy his gaze and thus complete his otherwise incomplete identity; satisfy his otherwise dissatisfied existence, replace the sense of bereavement with a sense of life'.[56] When Jep strolls along the river Tiber in the early morning he says 'volevo diventare il re dei mondani. E ci sono riuscito',[57] which corresponds to the sovereign spectator as described by Tester. Tester's description of the *flâneur* also links to Sartre's ideas of Nothingness, as well as his existentialist idea that the human being can choose who he wants to be.

As mentioned before, *La Grande Bellezza* links Piranello's Mattia Pascal to Jep. Jacqueline Reich writes that '[Mattia Pascal] like the *flâneur*, is a witness to, rather than a participant in, modern bourgeois existence, describing himself as an "estranged spectator" lost in the crowd',[58] similar to Jep. This detachment is also reflected in the representations of space in the film: because we accompany Jep on his walks and to the parties he goes to, the spectator sees what Jep experiences and consequently we feel the same alienation. Since he is mainly out at night, we either see the hedonistic nightlife with eccentric people, or a deserted Rome at night or dawn; we hardly get to see Rome's daily life consisting of commuters, tourists, etc. and almost everything we see is interesting and beautiful.

This detachment of life and Jep being a witness rather than a participant in it, can be illuminated by referencing Michel de Certeau's ideas from the chapter 'Walking in the City':

> To be lifted to the summit of the World Trade Center is to be lifted out of the city's grasp. […] His elevation transfigures him into a voyeur. It puts him at a distance. […] The ordinary practitioners of the city live "down below", below the thresholds at which visibility begins. They walk – an elementary form of this experience of the city; they are walkers, Wandersmänner, whose bodies follow the thicks and thins of an urban "text" they write without being able to read it.[59]

Hence elevation and distance put one in a position to observe. We can see this at work in *La Grande Bellezza*, when Jep, from his roof top terrace, sees what is happening in the monastery garden down below,[60] and seems to be able to follow the "text" that the "people down below" write – this creates the feeling of distance and alienation, and the sense of being a "voyeur" rather than a participant. This, again, is in line with the concept of the *flâneur*, as although one walks and does not look from an elevated position at the people down below, here one also observes without really partaking. In addition, Tuan writes about the protagonists in Sorrentino's films that

> the commonality amongst these protagonists is clear; even though they have professions, they are not working in them – and the peculiarity of this shared isolation from their careers, physical environments and social settings, for example, is interestingly reflected in the films' visual tone, specifically through formal treatments of cinematic time and space that, through frequency, integrate into Sorrentino's unique cinematic grammar.[61]

Tuan states that the film *La Grande Bellezza* contains cinematic excess and, according to her, this style is applied by, for example, slowing down or speeding up time 'to portray his protagonists' thoughts, memories and flashbacks in a way that parallels

[56] Ibidem.
[57] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, cit., 0:34:00-0:34:05.
[58] Reich, *Beyond the Latin Lover*, cit., p. 8.
[59] M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. S.F. Rendall, Berkeley, University of California Press, 2011, pp. 92-93.
[60] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, 00:18:13-00:18:48.
[61] Tuan, 'Paolo Sorrentino's Cinematic Excess', cit., pp. 58-59.

their suspended states.'[62] Similarly, with regards to space, Sorrentino films in a fragmented fashion, so that the viewer experiences the setting and space in a different way.[63] Thus, according to Tuan, the protagonists' state of mind is connected to and reflected through the manner in which time and space are presented in the film. 'Elimination of time and space',[64] as discussed in the introduction, is also a characteristic of the absurd in art and literature.

Moreover, when it comes to space, *La Grande Bellezza* is often compared to modernist films that deal with similar themes,[65] the most important being Federico Fellini's *La Dolce Vita* (1960). The film is set in Rome during the Italian economic boom of the late 1950s and early 1960s. Its protagonist indulges in a hedonistic and excessive jet-set lifestyle, while also showing an interest in art and literature and aspiring to become a writer. Being in this city in these years of great prosperity in Italy, 'the carnivalesque atmosphere […] proved to be an exhilarating but ultimately an empty and alienating experience',[66] which ties in with the themes of existentialism and existentialist crises that can be seen within the protagonist, Marcello Rubini. Another theme that these films have in common is the central role played by the city of Rome. In *La Dolce Vita* the city symbolises the centre of this prosperity, likewise in *La Grande Bellezza* the metropolitan element of Rome and decadence are also important. In both films, the decadent lifestyle of the protagonists links to emptiness and alienation, and both Marcello and Jep have a different, more reflective side to them in which they are trying to make sense of the world around them.

Kovács writes about the French philosopher Gilles Deleuze and his ideas on modern cinema[67] and space:

> Modern cinema does not represent a physical world but a mental image of the world on the basis of a belief that this is an existing world. […] Any image of the physical reality necessarily contradicts the mental reality of our times, that is, we cannot believe that things exist as we see them. The specificity of modern cinema takes into consideration this mental reality – not a critique of reality, but a mental correction of the illusion of physical representation.[68]

Thus, what is real and what we think is real, or what we actually see or think that we see, is mixed up here. In this respect, although *La Grande Bellezza* is a recent film, many of its features convey this perspective on space. Sorrentino makes use of famous sights in Rome where one can experience optical illusions. Some examples are Palazzo Spada, La Villa del Priorato di Malta and Via Nicolò Piccolomini. When Lello and his wife drive back from a party at Jep's, they pass Via Nicolò Piccolomini, a street known for an optical illusion, in which Saint Peter's Basilica seems to shrink as one approaches it.[69] Another example of this tension between 'physical reality' and 'the mental reality'

---

[62] Ivi, p. 59.
[63] Ivi, p. 70.
[64] Wegener, 'The Absurd in Modern Literature', cit., p. 155.
[65] See, for example: A. Ricciardi, 'The Spleen of Rome: Mourning Modernism in Fellini's *La Dolce Vita*', *Modernism/Modernity*, 7, 2 (2000), pp. 201-219.
[66] Reich, *Beyond the Latin Lover*, cit., p. 24.
[67] Although modern cinema and modernist cinema are not exactly the same, Kovács writes that Deleuze, amongst others, has 'a single and synthetic idea about modern cinema, since he does not distinguish between *modern* and *modernist* cinema' (A.B. Kovács, *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 44). Moreover, Kovács himself defines modern cinema on the basis of 'three general thematic frameworks [that] recur in modern films', namely: '(1) disconnection of the individual human being from the environment, commonly called alienation; (2) subjective, mythological, and conceptual redefinition of the concept of reality; and (3) disclosure of the idea of nothingness behind the surface of reality' (ivi, p. 203). This is in line with the descriptions of modernism and existentialism in this article and their relation to the themes in *La Grande Bellezza*.
[68] Kovács, *Screening Modernism*, cit., p. 42.
[69] Sorrentino, *La Grande Bellezza*, 00:29:47-00:30:10.

occurs when, at a party, Jep meets Stefano, who holds the keys to the city's most beautiful palaces. They visit Palazzo Spada and La Villa del Priorato di Malta, places known for optical illusions. For example, when one looks through the keyhole of La Villa del Priorato di Malta, Il Buco Della Serratura, with a view of the Saint Peter's Basilica, it seems larger than it actually is.[70] Likewise, in Palazzo Spada, both the gallery to the courtyard and the sculpture seem much longer and bigger than they really are.[71] The scenes shot in these locations take place at night, creating a surreal experience: old princesses playing cards in the dark, hidden within one of these palaces, while countless statues and paintings are only visible by candlelight. These scenes in the dark, like the optical illusions, contribute to the idea that 'we cannot believe that things exist as we see them',[72] thus fitting the characteristics of modernism. In her article on spatial excess, Tuan writes that 'excess is recognized as style when the characters take paths that transform the meanings of the space. The chance to think about spatial excess as part of Sorrentino's style is offered by pedestrians who mobilize access through these once inaccessible spaces'.[73] Tuan also uses the example of these specific spaces to which Jep and Ramona gain access to through Stefano:

> While Jep and Ramona walk through this space, the placement of objects in darkness leaves spectators literally and figuratively in the dark and prevents them from mapping a topology of the space, as Sorrentino presents this inaccessible space as negative or 'surplus' space. The fact that we see only portions of the space at night makes us doubt their existence.[74]

The characters move around in space and choose to be in certain locations which reflect their state of being, since the alienating feeling their surroundings evoke is also present within themselves. This feeling of confusion and alienation is also palpable for the viewer, as one is not able to map "a topology of the space" nor tell what one can actually see and what not (which resonates with Céline's quote, mentioned earlier as well). This links to the modernist and existentialist characteristics of isolation, trying to make sense of the world, and understanding one's place in it; in this way space is connected to these themes in the film. Finally, regarding illusion in Luigi Pirandello's work, Clark writes that 'Pirandello is forever concerned with illusion and reality'.[75] The mask Jep wears in the scene whilst listening to the audio book *Il fu Mattia Pascal*, symbolises this 'illusion and reality', as Pascal's true identity is not clear, as well as the fact that he seems dead, but is not. Likewise, here, just as with the description of (optical) illusion in space, illusion is an important aspect in *La Grande Bellezza* as well as in Pirandello's work.

Conclusion

Elements of modernism, existentialism and their shared emphasis on the absurd are intertwined with *La Grande Bellezza* through references to modernist literature, film and cinema style. The film refers to several modernist artworks and existentialist concepts that connect to key themes such as the futility of existence, the blurring of illusion and reality, the concept of Nothingness and the absurd. Examples include Céline's quote in which he describes the feeling of emptiness and the traveling in the mind in order to escape it, the film *Entr'acte* with comic and absurd elements, and

[70] Ivi, 00:15:03.
[71] Ivi, 01:18:53.
[72] Kovács, *Screening Modernism*, cit., p. 42.
[73] Tuan, 'Paolo Sorrentino's Cinematic Excess', cit., p. 74.
[74] Ibidem.
[75] Clark, 'Existentialism and Pirandello's *Sei Personaggi*', cit., p. 279.

Flaubert's letter to his mistress in which he expresses his wish to write a book about 'nothing'. These aspects mostly relate to Jep and reflect his mental state and behaviour, which suggests a particularly close link between the protagonist and the aesthetics of the absurd. As for the element of illusion, this can be connected to the Pirandellian references to, for example, *Il fu Mattia Pascal*, in which the unclarity of Mattia Pascal's identity can also be related to Jep, who is on a quest for his identity, the Self and purpose in life.

However, these modernist and existentialist aspects are conveyed not only through references to literature and film, but also through representations of space and the protagonist's perception of his surroundings. Jep's alienated mental state is reflected in the way space is represented in the scenes. Here we see both the physical as well as the mental distance between him and the people and things around him. Through this, we can recognise the modernist concept of the *flâneur* in Jep, for example when he is strolling through Rome, not really taking part in daily life, but rather observing the people around him. The way that space is depicted in the film also ties in with Kovács' description of space as a 'mental correction of the illusion of physical representation',[76] which can be related to modernism. Here the use of darkness and optical illusions could function as a means to convey this unclarity between what is real and what is not and thus reflect the characters' state of being.

[76] Kovács, *Screening Modernism*, cit., p. 42.

REVIEWS
RECENSIONI
RECENSIES

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 131-132 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc26305
© Klazina Botke - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Plinius, Vasari en de codex. Een nieuwe editie van de Anonimo Magliabechiano

Bespreking van: Bouk Wierda, Lotte van ter Toolen & Henk Th. van Veen (red.), *The Codex of the Anonimo Magliabechiano. Newly edited with a transcription faithful to the original manuscript and provided with an introduction*, Leiden, Brill, 2024, 510 pp., ISBN: 9789004539778, €131.89.

Klazina Botke
Vrije Universiteit Amsterdam
k.d.botke@vu.nl
https://orcid.org/0009-0007-9657-1893

De nieuwe geannoteerde editie van de zogenaamde codex van de Anonimo Magliabechiano is een waardevolle publicatie voor kunsthistorici. De tekst, nu gedateerd tussen 1540 en 1547, is historiografisch van groot belang. Het is namelijk de eerst uitgebreide collectie informatie over kunstenaars na Lorenzo Ghiberti's *Commentarii* (ca. 1447) en geschreven niet lang voor de eerste editie van Giorgio Vasari's *Le Vite* (1550). De originele tekst is in onvoltooide staat en beslaat 128 bladen die op een onbekend tijdstip aan elkaar zijn gebonden. Zijn opvallende bijnaam ontleent het werk aan de bibliotheek waar het sinds 1755 werd bewaard, namelijk die van Antonio Magliabechi (1633-1714). Later is deze collectie ondergebracht in de Biblioteca Nazionale Centrale in Florence, waar het manuscript vandaag de dag nog steeds wordt bewaard.

De codex en Vasari's *Le Vite* worden vaak met elkaar in verband gebracht, zeker ook omdat beide Plinius de Oudere als voorbeeld hadden. Plinius' *Historia Naturalis* was ongetwijfeld één van de belangrijkste modellen voor Vasari. Hij nam een aantal van diens theoretische standpunten over, evenals de manier van ordenen en vertellen.[1] Ook de codex ontleent zijn vorm aan Plinius: het eerste deel van het manuscript, dat verhaalt over kunst en kunstenaars uit de oudheid, is duidelijk een herstructurering van gegevens uit de *Naturalis historia*. Uit de aantekeningen (op fols. 8r, 25v, 110v), blijkt dat de auteur gebruik maakte van de editie van Plinius vertaald in 1476 door de Florentijnse dichter en geleerde Cristoforo Landino (1424-1498). De auteur voegt geen nieuwe kennis of ideeën toe, maar heeft in plaats daarvan de ambitie gehad de

[1] Zie S. Blake McHam, 'Pliny's influence on Vasari's first edition', in: *Artibus et Historiae*, 31, 64 (2011), pp. 9-23.

informatie anders te organiseren. Waar Plinius zijn structuur ontleende aan de kunstvorm, wil de auteur van de codex alle kunstenaars chronologisch ordenen. We zien hier dat de interesse bewust verschuift van de aandacht voor materiaal naar het zichtbaar willen maken van artistieke innovaties en ontwikkelingen. Dit sluit aan bij het tweede opdracht die de codex-auteur zichzelf had gesteld: het beschrijven van de meer dan zeventig schilders, beeldhouwers en architecten, bijna allemaal afkomstig uit Toscane, variërend van Cimabue tot Michelangelo.

Net als Vasari in zijn *Le Vite* richt de codex zich op kunstenaars en hun oeuvre uit één specifiek geografisch gebied. Enerzijds is deze geografische beperking opgelegd door praktische overwegingen, want de informatie over de eigen stad is gemakkelijk toegankelijk. Aan de andere kant prijst de auteur lokale kunstenaars en benadrukt de artistieke productie in een specifieke regio of stad, om daarmee de superioriteit ervan vast te stellen. Hieruit blijkt een soort zelfbewustzijn, zichtbaar in de inhoud en structuur van de tekst. We zien dat de auteur van de codex bij elke biografie een gebruikelijk patroon volgt, waarbij hij eerst de werken in Florence bespreekt en daarna die buiten deze stad. Dat dit bewust is, wordt bevestigd door een wijziging in de biografie van Michelangelo: een vermelding van de schilderingen in de Sixtijnse Kapel is doorgestreept en naar de bespreking van werken in Rome verderop in de tekst verplaatst. Deze veelzeggende correcties zijn in deze nieuwe editie eindelijk zichtbaar.

De nieuwe transcriptie bouwt voort op de kleine groep publicaties die over de codex is verschenen. Al in 1872 bracht Gaetano Milanesi de informatie over Leonardo da Vinci uit, annotaties en vertalingen verschenen van Cornelius von Fabriczy in 1891 en Carl Frey in 1892, Wolfgang Kallab analyseerde de codex in zijn *Vasaristudien* (1908) evenals Julius von Schlosser in zijn *Die Kunstliteratur* (1924), en in 1968 verscheen een volledige transcriptie met korte annotaties van Annamaria Ficarra. Deze nieuwe editie, die dus bijna zestig jaar na de laatste verschijnt, is een waardevolle aanvulling, niet in de laatste plaats omdat er een voorstel wordt gedaan voor de mogelijke auteur van dit werk. Eerder was het manuscript toegeschreven aan Giovanni Francesco Rustici (1475-1554), Miniato Pitti (gestorven in 1566), Paolo Giovio (1483-1552), Vincenzio Borghini (1515-1580), en iemand uit de Accademia Fiorentina. Lange tijd werd ook gedacht dat de auteur niet meer te achterhalen zou zijn, tot Bouk Wierda in 2009 beargumenteerde dat het manuscript mogelijk geschreven is door de invloedrijke Florentijnse patriciër Bernardo Vecchietti (1514-1590).[2] Deze toeschrijving wordt in de inleiding van de nieuwe editie herhaald. Het bewijs blijft net als in het eerder gepubliceerde artikel vooral indirect en zal daardoor nog niet iedereen volledig overtuigen.

De codex, hoewel literair minder interessant dan Vasari's *Le Vite*, is een belangrijke schakel in de kennis en ons begrip van de vroege historiografie. Deze nieuwe editie is door een aantal elementen een mooie toevoeging op de bestaande literatuur. Het boek brengt alle bestaande ideeën samen, beargumenteert een nauwkeurigere datering van het manuscript (pp. 24-26), en onderzoekt een mogelijke toeschrijving aan Bernardo Vecchietti. De grootste winst is dat de transcriptie dichter bij het origineel ligt, met de folio's op de juiste plek, en vermelding van marge-aantekeningen en doorhalingen in de tekst. Deze relevante informatie zorgt ervoor dat we een beter beeld krijgen van het werk- en denkproces van de auteur. De afbeeldingen van een paar bladen uit het manuscript dragen daar ook aan bij.

[2] B. Wierda, 'The true Identity of the Anonimo Magliabechiano', in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 53, 1 (2009), pp. 157-168.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
Incontri
ISSN 0169-3379

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 133-135 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc23547
© Kristina Varade - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Italian Unification and Nascent Italian Identity
Examining Nineteenth-Century Italy through Interdisciplinary Lenses

Review of: Francesca Cadel & Paola Nastri (eds.), *Italy in the Second Half of the 19th Century. Bridging New Cultures*, Wilmington, Delaware, Vernon Press, 2024, 248 pp., ISBN: 9781648899270, $58.33.

Kristina Varade
Borough of Manhattan Community College
kvarade@bmcc.cuny.edu
https://orcid.org/0000-0001-7741-0081

The role of marginalized groups (including women) in the Risorgimento is not a new academic theme. Mazzini himself famously set out his views on women's rights and their role in the formation of the Italian nation in his *Doveri dell'uomo* (1860). Yet beyond the most visible politics of the period, Italians from a variety of backgrounds heavily contributed to the formation of a sense of *Italia unita*, enacted through everyday social and ethical practices. These are the voices, many overlooked or marginalized, that receive attention in *Italy in the Second Half of the 19th Century*. Editors Francesca Cadel and Paola Nastri seek to 'highlight the many and different facets of the period in which the interaction of literature, the arts and culture, become vital forces for great changes in the literary, political and cultural Italian landscape of the time' (p. xv). Topics include national identity formation in diverse works such as Carlo Collodi's *Pinocchio*, school texts from the pre- and post-unification periods and various analyses of Giovanni Verga and *verismo*. The editors and authors largely succeed in this endeavor, especially when they cohesively integrate the lost or little-known voices of the period that meaningfully contributed to the project of Italian unification.

The most compelling arguments of the volume focus on the voices of women, often overlooked by scholars in discussions of nineteenth-century Italian nation-building. The women featured prominently in the volume reject the narrative that Italian nation-building was exclusively the domain of the politically powerful or confined to male spheres of influence. These essays address Aurelia Folliero De Luna Cimino's and Fanny Salazar Zampini's contributions to debates on women's roles between the *Ottocento* and the *Novecento* (Palma), the dichotomy between tradition

and innovation in women's characterization in Nievo and Stuparich (Alberti) and 'Bridging Mystery and Serial Romantic Novels' in the characterization of Carolina Invernizio's *Nina, la poliziotta dilettante* (Buonocore). Collectively, these chapters clearly demarcate how women's national character was framed throughout the course of Italian unification.

Women's contributions to the project of Italian nation-building are also covered beyond Part Two. Antonella Valoroso's excellent essay, 'Uno sguardo dal palcoscenico: Il teatro "mondiale" di Adelaide Ristori', sheds new light on the fascinating career of Ristori, one of nineteenth-century Italy's foremost globetrotters, celebrities and even early cultural influencers. Ristori's diplomacy, global travels and work as a pseudo-Italian cultural ambassador exemplify a woman transcending the traditional constraints imposed on Italian women, especially in the masculine focus of a nascent Italy.

Another recurrent theme in the volume is the role of publishing during the Risorgimento, particularly in cultural production aimed at children. Sabrina Fava's chapter, 'La rivista *Le Prime Letture (1870-1878):* La formazione di giovani lettori "virtuosi e cólti del pari"', and Letterio Todaro's subsequent chapter, 'A Mirror of Modernization: The Stunning Rise of Children's Books Publishing and the Unique Case of the Biondo Brothers' Publishing Company in "felicissima" Palermo', offer unique insights into how children's publishing was consolidated and modernized during and after Italian unification. Fava demonstrates that late nineteenth-century children's publications were tied to beliefs about building Italian character. She shows that *Le Prime Letture* advanced Cantù's ideal of the "civil man", urging children to grow into citizens who were both virtuous and educated. Furthermore, Todaro analyzes the previously overlooked publishing activities of the Biondo Brothers as part of a large-scale educational project aimed at Italian children. He argues that the Biondos were important as 'innovative publishers, as promoters of a modern style in children's literature, as agents of large cultural initiatives including the foundation of public theatres and philanthropic enterprises' (p. 68). These two essays, along with Rossana Dedola's chapter on Pinocchio and Ernesto Livorni's chapter on Edmondo De Amicis, offer new perspectives on the cultural publications and practices that were fundamental to shaping Italian national identity.

A few stylistic concerns do arise. As the collection contains chapters written in both English and Italian, the use of extensive translation in footnotes often seems unnecessary. In some cases these footnotes occupy more than half the page, impeding the larger arguments of the essay. Therefore, a more selective or integrative approach would have better served readers. Additionally, the juxtaposition of theater with archival and historical work in Part Three is puzzling. Unlike the preceding and subsequent sections, whose essays are thematically cohesive, the two contributions in this part have markedly different focuses, ranging from national and global theater to archival and collective work, without a clear unifying thread. Finally, some general statements would benefit from fuller contextualization. For example, the first essay mentions the boy in De Amicis' 'The Little Patriot of Padua' throwing money back at three travelers 'after listening to their conversation in which they were bashing Italy' (p. 12). More context on the travelers' grievances would have been useful. Similarly, a footnote in Chapter 10 claims that the Piemontesi, in ruling an existing territory, 'followed in the footsteps of the Bourbon colonizers' regarding Sicily (p. 200). Yet the Piemontesi often implemented policies in Sicily that were not direct continuations of Bourbon rule. These policies instead reflected a new national ideology marked by a shift to a different, yet still deeply problematic, rhetoric about the South.

Despite these caveats, Cadel and Nastri's collection is a useful resource for graduate students and scholars seeking a better understanding of the cultural and social production that contributed to the development of a vibrant and fluid Italian

national character. Rewriting marginalized or overlooked voices back into national canons is rarely a bad thing, not least because it stimulates robust scholarly debate. The Italian individuals featured in the volume, most compellingly the under-examined women, contribute meaningfully to the expansion of the nineteenth-century Italian canon. Mazzini, one imagines, would have approved.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 137-139 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc23638
© Ulla Musarra-Schrøder - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International - License - Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Con Italo Calvino e Palomar nei giardini e templi buddisti Zen di Kyoto

Recensione di: Claudia Dellacasa, *Italo Calvino and Japan. A Journey through the Shallow Depths of Signs*, Cambridge, Legenda: Modern Humanities Research Association, 2024, 203 pp., ISBN 9781839543012, £95/€120,00.

Ulla Musarra-Schrøder
Radboud Universiteit Nijmegen / KU Leuven
musarraulla@gmail.com
https://orcid.org/0009-0000-1918-9358

Nella critica dell'opera di Calvino, il libro di Claudia Dellacasa è senza dubbio una novità. In contrapposizione a un approccio critico collegato a correnti critiche radicate nello strutturalismo e nel poststrutturalismo o in categorie di storia letteraria come modernismo e postmodernismo, Dellacasa incentra la sua critica su tematiche transculturali, ecologiche e post- o oltre-umane, campi di ricerca ai quali lei stessa ha contribuito con diverse pubblicazioni. Il libro infatti offre un'alternativa aggiornata ai diversi profili che si sono configurati nella critica dell'opera calviniana: un Calvino neo-realista, un Calvino strutturalista o poststrutturalista, un Calvino postmodernista e un Calvino semiologo d'ispirazione barthesiana e greimasiana. La studiosa dimostra che, nell'ultimo Calvino, queste correnti di pensiero teorico e critico tendono ad una semiotica ispirata a Peirce e a Eco, accanto a idee collegate alla filosofia del pensiero debole. In questo contesto sono state decisive sia l'esperienza di viaggio in Giappone nel 1976, sia la conoscenza della cultura Zen e della letteratura e dell'arte giapponesi. L'esperienza giapponese ha inoltre dato un nuovo impulso al pensiero ecologico e non antropocentrico di Calvino.

Nella critica, il viaggio di Calvino in Giappone, insieme all'ispirazione giapponese in generale, hanno avuto un posto marginale. Dellacasa invece mette in risalto l'influsso artistico e filosofico giapponese nell'opera dell'ultimo Calvino (da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* a *Collezione di sabbia* e *Palomar*). Per lei, il viaggio in Giappone rappresenta una svolta nell'evoluzione poeticale dello scrittore. Sottolinea però che aspetti di questa evoluzione hanno delle radici nella narrativa calviniana prima dell'esperienza giapponese. Ogni capitolo infatti si apre con alcuni paragrafi dedicati all'opera degli anni Cinquanta e Sessanta, in cui Calvino tratta delle tematiche che saranno poi centrali nella narrativa e saggistica tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, dove però, grazie all'ispirazione giapponese, vengono arricchite con

prospettive filosofiche e poeticali che vertono sull'interazione tra l'umano e l'oltre-umano.

Nella sua introduzione, Dellacasa ci informa sul contesto biografico dell'ispirazione giapponese, dai luoghi visitati durante il viaggio in Giappone agli scaffali giapponesi nella casa di Calvino a Roma. Ha seguito le tracce di Calvino nei giardini di Kyoto visitati nel 1976 e raccolto delle testimonianze di persone che l'avevano accompagnato. Avendo collaborato alla catalogazione della Biblioteca Calvino per la Biblioteca Nazionale Centrale, ha avuto una conoscenza diretta degli scaffali giapponesi e di scrittori giapponesi letti da Calvino. Dimostra inoltre di conoscere bene la letteratura giapponese, tra narrativa, poesia e filosofia buddista, testi presenti in traduzione inglese o italiana nella Biblioteca Calvino, tra i quali alcuni, come Tanizaki, Kawabata, Mishima, Ōe, Abe, hanno un ruolo di primo piano in alcuni paragrafi dei cinque capitoli di cui consiste il libro.

Nel primo capitolo ('Zen Perspectives on Calvino's Environmentalism'), l'approccio è prevalentemente ecocritico. Secondo Dellacasa, nell'opera di Calvino degli anni Cinquanta e Sessanta (il periodo dell'Antropocene) il rapporto uomo-natura dà luogo a un'angosciante sensazione di disarmonia, ma anche al desiderio di superare questa disarmonia, come in *Marcovaldo*, in cui è al centro la natura contaminata della città industriale. Inoltre, tra gli anni Settanta e Ottanta, la dimensione dell'antropomorfismo non-antropocentrico delle *Cosmicomiche* si trasforma in una visione olistica della connessione reciproca tra uomo e natura o tra l'umano e l'oltre-umano in generale. Nell'opera di Calvino, uno dei correlativi oggettivi è il giardino, ma è soltanto dopo la visita ai giardini Zen di Kyoto descritti in *Collezione di sabbia* e in *Palomar*, che il giardino diventa un luogo in cui si presenta la possibilità di un intrecciarsi dell'umano con l'oltre-umano. Da una prospettiva umana l'attenzione dello scrittore si sposta verso un punto di vista decentrato, il che si manifesta chiaramente nella consapevolezza di Palomar di essere parte di un universo non-umano. Infatti, come fa presente Dellacasa, in un'intervista lo stesso Calvino ha accennato a questa ispirazione giapponese, paragonando il suo protagonista ad un monaco buddista.

Nel capitolo successivo ('Calvino's Semiotic Journey through Japan: Between Language(s) and Silence'), il punto di vista ecocritico si unisce a un approccio semiotico. Dellacasa segue il quadro teorico della biosemiotica, unificando l'idea di Peirce dell'universo come 'perfused with signs' (p. 49) con la teoria di Uexküll della *Umwelt*, teorie in cui la lingua è considerata sia espressione verbale di esseri umani, sia espressione non verbale di esseri animali o vegetali. Si tratta, in questo secondo caso, di una modalità di espressione in cui il silenzio rappresenta un grado zero, che potenzialmente è capace di assumere diverse forme di lingua. Nell'opera di Calvino ci sono sempre stati margini di silenzio. Nel primo Calvino, la funzione del silenzio è prevalentemente narrativa (il silenzio contrasta con la lingua umana o è un mezzo per caratterizzare un personaggio), mentre nell'opera degli anni Settanta diventa una forma di comunicazione (come nelle *Città invisibili* o nel *Castello dei destini incrociati*). Nelle sue visite semiosiche ai giardini di Kyoto, Calvino sperimenta la connessione tra diverse forme di lingua umana e non-umana, come descritto in 'I mille giardini' di *Collezione di sabbia*, testo ispirato da *Empire des signes* di Roland Barthes. La tematica dell'espressività del silenzio è alla base delle riflessioni biosemiotiche di Palomar, come ad esempio in 'Il fischio del merlo'. Dellacasa ricorda che la terza e l'ultima sezione di *Palomar* è intitolata 'I silenzi di Palomar' e che in 'L'aiola di sabbia', il primo capitolo della sezione, Palomar apprezza il suggerimento da parte del giardino Zen di una contemplazione silenziosa. Ricorda inoltre che, in un'intervista, lo stesso Calvino ha definito *Palomar* un libro sul silenzio.

Con il silenzio è connesso il 'vuoto', tematica del terzo capitolo ('Japanese Impressions in Calvino's Images of the Void'). Dellacasa ne segue le diverse sfumature nell'opera calviniana dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, prima di mettere a fuoco il legame tra l'esperienza giapponese e l'opera dell'ultimo Calvino. Nel secondo capitolo, in un brano su semiotica e turismo, aveva osservato che in una visione culturale Zen ciò che importa non è tanto l'interpretazione verbale del significato profondo dei segni quanto l'esplorazione della loro profondità superficiale, ora dà un contesto semiotico a questo 'shallow depth of sign' (p. 59), facendo riferimenti al 'pensiero debole' di Vattimo e Rovatti e alla 'struttura assente' di Eco, nozioni senza dubbio utili, anche se soprattutto quest'ultima mi sembra troppo sfruttata. Definisce lo strutturalismo di Calvino come uno strutturalismo 'debole' (p. 90), che è consapevole dell'assenza di un fondamento strutturale profondo che non può essere descritto, ma solo evocato in modo indiretto. A suo avviso il concetto dello strutturalismo 'debole' si presta meglio dello strutturalismo classico e del poststrutturalismo ad una interpretazione del vuoto come una struttura che, sebbene assente, sostiene la creatività artistica (p. 91). L'intersezione tra la concezione calviniana del vuoto e quella giapponese è illustrata dall'articolo 'Per Arakawa' del 1985, in cui Calvino descrive le frecce, linee e traiettorie in un disegno dell'artista giapponese come definite dal vuoto e dal silenzio, dai quali sono emerse. Paragona le frecce di Arakawa con i circuiti delle proprie idee, circuiti che cercano di tenersi liberi da qualche altra idea che potrebbe ostruirli. Dellacasa trova qui un legame con l'idea buddista di una mente senza vincoli, fra i quali quelli del proprio 'self', idea sperimentata da Palomar nella sua visita al giardino Zen in 'L'aiola di sabbia'. Come sostiene Dellacasa, l'arte di Arakawa fornisce elementi che contribuiscono allo sviluppo di uno strutturalismo 'debole' e postumanista il cui nucleo è il vuoto. Il disegno di Arakawa dimostra come funziona (in termini quasi echiani) 'la struttura assente in un'opera aperta' (p. 93).

Nel quarto capitolo ('Calvino and the Temporal Paradoxes of Zen'), il punto di vista teorico è il postmodernismo, il che non può sorprenderci in quanto gli esperimenti calviniani con il tempo, insieme all'eterotopia e la meta-narratività, fanno parte dei quasi codificati procedimenti narrativi postmoderni. La novità è che l'immagine di un Calvino postmoderno viene arricchita dall'individuazione di influssi che provengono non solo dallo Zen Buddismo, ma anche da costruzioni atemporali caratteristiche sia della narrativa giapponese che di giardini e edifici. Un testo chiave è 'Il tempio di legno' di *Collezione di sabbia*. Il tempio di legno è un'immagine della natura in generale, di ciò che Calvino chiama "universo di legno": il fatto che le piante fanno parte di un tempo frammentato e contingente, ma simultaneamente anche stabile e continuo. Nella stessa maniera Palomar, nelle sue osservazioni minute è confrontato con un tempo discontinuo, ma si muove anche verso l'idea di un tempo continuo e cosmico, il che corrisponde con la pratica di meditazione buddista. L'esperienza di Palomar dell'annullamento del tempo s'avvicina allo stato di illuminazione spirituale del *satori*, ma anche alla concezione della morte, che è l'argomento del quinto e ultimo capitolo del libro ('Deadly Meaningful, Meaningless Zen: Calvino's Representations of the Unrepresentable'). Nelle riflessioni di Palomar su come essere morto, Dellacasa vede una decentralizzazione della morte del singolo nel quadro di una visione della vita che include la dimensione del non-umano. In un'analisi densa e interessante, districa alcuni dei legami tra le riflessioni di Palomar e la tradizione del buddismo Zen come presente in giardini, architettura e letteratura. Un grande merito di questo libro è che l'autrice qui, come anche nei capitoli precedenti, dà una ricca visione d'insieme della cultura giapponese, di libri, opere d'arte e architettura che hanno ispirato il nostro grande scrittore.

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
ISSN 0169-3379 Incontri

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 141-144 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc25893
© Bashaina Dumerant - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
- Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Emilio Villa Reconsidered
Multilingual Crossings, Primordial Modernities and Sacred Texts

Review of: Gianluca Rizzo (ed.), *Emilio Villa visto da entrambe le sponde dell'Atlantico*, Genoa, Editrice Zona, 2024, 142 pp., ISBN: 9788864387963, £17.00.

Bashaina Dumerant
Agincourt Press
bzd0084@auburn.edu
https://orcid.org/0009-0009-1492-040X

Emilio Villa visto da entrambe le sponde dell'Atlantico is the product of the work by *Centro Studi Emilio Villa – Emilio Villa International Research Center*, whose origins date back to the isolating and uncertain times of the COVID-19 pandemic. Over the past few years, despite the challenges of coordinating scholars across ten institutions and six countries, the editors have accomplished the complex task of keeping Villa's work at the forefront of scholarly discourse. Villa, a poet, translator, critic and visual artist, was long known more for his brilliant intellect, vivacious style and curmudgeonly persona than for his pedagogical efforts. This volume corrects that imbalance, bringing together nine essays first presented at the 2022 American Association for Italian Studies (AAIS) conference and subsequently published in the online journal *Rossocorpolingua*.

The collection is organized into three thematic sections. The first examines Villa's presence in Brazil and the United States, as explored in essays by Nayana Montechiari, Andrea Lombardi and Eleonora Bascherini, each addressing a different facet of Villa's multilingual work. In '"Poesia è una scimmia che sta in Brasile": La produzione letteraria brasiliana di Emilio Villa', Nayana Montechiari argues that Villa's encounter with Brazil profoundly shaped his poetry, and through his anthropophagic translations and writings, he absorbed Brazilian culture, art and language, reworking them into a unique avant-garde poetics that both honored and betrayed tradition. Drawing on Oswald de Andrade's *Manifesto Antropófago* and Eduardo Viveiros de Castro's definition of anthropophagy, Montechiari proposes that a Brazilian anthropophagic translation of Villa's work and poetry should be read through this lens: devouring Brazilian culture and transforming it into something new. The essay closes on Villa's awareness that true fidelity to tradition requires betrayal, echoing the

anthropophagic principle of devouring and re-creating rather than passively imitating. This connects Villa's method to Brazilian avant-garde poetics rather than European models.

Andrea Lombardi's essay, 'Sonorizzare le foreste: Emilio Villa e l'avanguardia letteraria brasiliana', likewise asserts that Villa's Brazilian experience was foundational to his poetic development. Lombardi argues in favor of a direct, fruitful contact between the Brazilian concrete poet group Noigandres and Villa, even though we lack documentary evidence to support this encounter at this stage of his career. Villa's influence can be seen in the shared concerns with language, origins and translation. Through a close reading of *Mata-Borrão para Flavio Motta*, Lombardi demonstrates how Villa's hybrid idiolect, combining Portuguese sonorities with his surrealist-expressive voice, creates a 'living language' infused with Brazilian and African cultural imagery. Lombardi highlights significant conceptual affinities, particularly between Villa and Haroldo de Campos, whose searches for linguistic and civilizational "origins" parallel Villa's own.

In 'Emilio Villa e l'arte: Il contributo del poeta d'Affori alle esposizioni didattiche del Museu de Arte de São Paulo – MASP (1947-1952)', Eleonora Bascherini focuses on Villa's often overlooked but essential role in the early development of the Museu de Arte de São Paulo (MASP). She details how Villa helped create MASP's groundbreaking didactic section by overseeing materials, designing exhibition panels, coordinating logistics and writing the majority of captions for more than 20,000 images. Bascherini also examines the innovative educational exhibitions conceived by Villa and Pietro Maria Bardi, which blended images, texts and everyday objects to make art history accessible while dismantling hierarchies between "high" and "low" art. She examines three major exhibitions conceived by Villa: on the origins of art, the history of abstract ideas, and prehistoric and "primitive" cultures, arguing that these projects reflect his belief in art as a cyclical process shaped by continuity, rupture and the coexistence of opposites.

Lorenzo Mari complements this section with his essay 'Emilio Villa: Ur-traduttore o anti-traduttore? Questioni di traduzione nel dialogo tra Emilio Villa e il secondo Novecento statunitense', which examines Villa's engagement with American poetry and art, as well as the paradox of his presumed untranslatability. Mari presents an overview of the few existing English translations of Villa's works, including anthologies such as *Italian Poetry 1960–1980*, the 1981 special issue of *Invisible City* and the 2014 volume *The Selected Poetry of Emilio Villa*, showing how Villa's work intersected with American avant-garde poetry. He emphasizes a paradox in Villa: he is both a master translator (*ur-traduttore*) and a poet whose work resists translation (*anti-traduttore*). This tension underlies the concept of Villa's un-translatability, in which his work may be extremely difficult to fully render in another language, yet the process of translation is continually embedded in his poetry and art.

The second section examines Villa's approach to contemporary arts, engaging with his ideas on prehistoric art, ritual and religion, situating these within the conceptual frameworks of modernist experimentation. In 'L'arte dell'uomo primordiale: Il rito sacrificale condotto alla pura azione del simbolico', Marta Serena examines Villa's crucial essay *The Art of Primordial Man*. She argues that this text is vital for understanding Villa's artistic ideology and his conception of the origins (and purposes) of art. For Villa, art is a transformative, sacrificial practice that mediates between humans and the divine, embodying the tension between biological necessity and symbolic representation. The emergence of the symbol marks early humanity's traumatic detachment from its environment, causing a transition from real acts to representations that attempt to bridge the distance that separates self and world.

Serena concludes that Villa's broader poetics hinge on art's power to regenerate reality and define humanity's place within it.

In 'Un readymade primordiale: Emilio Villa e Marcel Duchamp', Carlo Alberto Petruzzi explores Villa's encounter with Marcel Duchamp and the parallels between their artistic philosophies. Petruzzi argues that Villa's fascination with prehistoric gestures, such as Neanderthals transporting a whale vertebra from the shore to a cave, mirrors Duchamp's concept of the readymade, particularly its emphasis on artistic selection and the transformation of ordinary objects into art. Although the two artists likely never met, Petruzzi contends that Duchamp's influence prompted Villa to develop experimental approaches to language.

Luis Rebaza-Soraluz's 'Primordialmente moderno: Emilio Villa, Jorge Eielson, il Perù antico e l'astrazione artistica del dopoguerra' introduces the notion of the *modern primordial* through Villa's exchange with Peruvian artist Jorge Eduardo Eielson, whose work draws on ancient quipus. Rebaza-Soraluz argues that while Eielson approached his art through modernist poetic physics, Villa, shaped by his interest in pre-Columbian, Andean and prehistoric cultures, interpreted it as an expression of primordial gestures, seeing knotting as a form of structural organization. Villa's framing of modern abstraction as rooted in primal human intelligence and creativity shaped Eielson's later work, in which the knot became a central artistic motif.

The third section delves into Villa's complex relationship with religious texts, particularly the Bible. In '"Il mondo è cattivo": Di un tema gnostico nel pensiero di Emilio Villa', Gian Paolo Renello examines Villa's use of Gnostic and mythological lexicons, arguing that these references express poetic strategy rather than personal faith. Renello traces Villa's early seminary education and later studies in ancient Middle Eastern languages, which led to his translations of Mesopotamian texts. He shows that Villa conceives the world as an impossible figure created not by reality but by art, a notion resonant with Gnostic cosmology, where the material world is a flawed copy shaped by the demiurge Jaldabaoth. Yet Renello stresses that Villa's use of Gnostic thought is conceptual, framing a dualistic artistic vision: the flawed world of the demiurge versus the liberated world imagined by the artist. For Villa, true art rejects imitation in favor of creation, offering an escape from the constraints of the given world.

The final essay, Cecilia Bello Minciacchi's 'Un'"abside ideale" elevata "nella nebbia baluginante dei millenni": Dall'arte al cinema: *Come si raccontava la Bibbia* di Emilio Villa', argues that Villa's little-known essay *How the Bible was Told* provides an essential key for understanding John Huston's 1966 film *The Bible*. Minciacchi highlights Villa's lifelong engagement with ancient languages, etymology and the search for primordial origins. She shows how Villa situates Huston's film within a long history of visual reinterpretations of biblical stories, from early Christian catacombs and mosaics to medieval illuminated manuscripts and sculpted portals. Rather than focusing on textual translation, Villa examines how visual forms convey biblical narratives to largely non-literate audiences. Cinema revitalizes these traditions, transforming static imagery into dynamic, emotionally resonant sequences that preserve the Bible's narrative and didactic power while infusing it with new visual vitality.

The book succeeds in illuminating the extraordinary breadth of Villa's intellectual, artistic and cultural projects, demonstrating why his work continues to demand and reward transnational, interdisciplinary scholarship. Across its three sections, the volume shows Villa not as an eccentric figure, but as a thinker whose engagement with languages, images, rituals and origins placed him at the crossroads of global avant-gardes. Whether tracing his transformative encounters with Brazil and the United States, examining his theories of primordial and modern art, or exploring

his reinvention of sacred narratives, the contributors reveal a creator for whom translation was both method and worldview. In doing so, the volume affirms Villa as a truly transatlantic figure whose work continues to generate new questions, new readings and new creative possibilities.

SIGNPOSTS
SEGNALAZIONI
SIGNALEMENTEN

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
Incontri
ISSN 0169-3379

Anno 39, 2024 / Fascicolo 1 / pp. 147-149 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc19755
© Bram de Klerck - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License -
Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Signalement

WIS Onderzoeksprijs 2021-2023: Kunstgeschiedenis en Archeologie – Juryrapport

Bram de Klerck
Radboud Universiteit
bram.deklerck@ru.nl
https://orcid.org/0000-0003-3418-6854

Het moment van de uitreiking van de Onderzoeksprijs Kunstgeschiedenis en Archeologie van de Werkgroep Italië Studies leent zich voor een inventarisatie van en een reflectie op de stand van zaken in het vakgebied, ook al valt die gedeeltelijk buiten de reikwijdte van de onderscheiding. De jury, bestaande uit Maria Forcellino, Bram de Klerck en Marleen Termeer, heeft voor de jaren 2021-2023 een longlist opgesteld van publicaties in Italiëstudies op het gebied van de Kunstgeschiedenis en Archeologie, van de hand van onderzoekers die werkzaam zijn in de academische wereld in Nederland of Vlaanderen. In het volgende wordt, ter wille van het inzicht in de inspanningen en de publicatiecultuur buiten het gebied van de prijs, echter ook aandacht besteed aan publicaties die niet vallen binnen dit vrij strikte keurslijf.

De oogst van enkele tientallen titels valt grofweg uiteen in artikelen in wetenschappelijke tijdschriften en bundels, dissertaties en monografieën, inventarisaties van museumcollecties, en publicaties bij tentoonstellingen. Omdat de WIS Onderzoeksprijs in de eerste plaats beoogt substantiële studies van individuele onderzoekers te belonen, hebben relatief korte tijdschriftartikelen en samengestelde bundels met veel verschillende auteurs niet de prioriteit. Dit laatste geldt onder meer voor belangrijke, en daarom alleszins vermeldenswaardige publicaties zoals die van Marijke Gnade en Martina Revello Lami (red.) over veertig jaar archeologisch onderzoek in Satricum (Peeters, 2021), Koen Ottenheym (red.) over middeleeuwse gebouwen als bron voor *all'antica* architectuur in het vroegmoderne Europa (Brill, 2021), en Klazina Botke en Henk Th. van Veen (red.), over patricische patronage in het zestiende- en vroegzeventiende-eeuwse Florence (Leuven University Press, 2021).

Met name voor het kunsthistorische vakgebied is, buiten de universitaire context, de wereld van musea en exposities vanouds een platform voor belangrijke publicaties. De jury vestigt er daarom graag de aandacht op dat Carel van Tuyll van Serooskerken onlangs zijn titanenarbeid voltooide over de collectie Italiaanse tekeningen in het Teylers Museum in Haarlem. Na een lijvig deel over de vijftiende en zestiende eeuw uit 2000, publiceerde hij in 2021 het tweedelige *The Italian Drawings of the*

Seventeenth and Eighteenth Centuries in the Teyler Museum (Primavera Pers). Van een tentoonstelling in Palazzo Reale in Milaan, en een bundel studies (24 ORE Cultura) over de samenhang tussen Noord- en Zuid-Europese renaissance kunst, waarin met name Jheronimus Bosch (ca. 1450-1516) en schilders uit de Italiaanse zestiende eeuw centraal staan, was Bernard Aikema instigator. In 2021 verscheen van zijn hand bovendien de studie *I Rinascimenti in Europa, 1480-1620. Arte, geografia e potere* (Libri Scheiwiller). Speciale vermelding verdient in dit verband ook het boek *De Bentvueghels. Een berucht kunstgenootschap in Rome, 1620-1720* (Spectrum), dat in 2023 verscheen bij de gelijknamige expositie in het Centraal Museum in Utrecht. Conservator Liesbeth Helmus zet hierin voor het eerst sinds het boek van G.J. Hoogewerff over het onderwerp uit 1952, de volledige geschiedenis uiteen van de Noordelijke schilders in het zeventiende-eeuwse Rome.

Juist nadrukkelijk binnen de academische wereld is een aantal proefschriften vermeldenswaard. In *Moving Statues. The Agency and Impact of Greek Statuary in the City of Rome* (Leiden, 2023) gebruikt Suzan van de Velde nieuwe theoretische inzichten over de agency van objecten om nieuw licht te werpen op Griekse beelden die als oorlogsbuit in Rome terechtkwamen. Op het snijvlak van klassieke en vroegchristelijke archeologie en kunstgeschiedenis, schreef Maarten van Deventer *The Power of Memory at the Forum Romanum and Palatine Hill. Romans and Their Cityscape AD 410-751* (Nijmegen, 2023). De atelierpraktijk en prentenproductie in het vroegmoderne Italië komen aan de orde in de proefschriften van Laura Overpelt, *'By a Single Painter'. The Organisation and Representation of Giorgio Vasari's Decorative Projects in the Palazzo Vecchio* (Open Universiteit, 2022), en Giuliano Colicino, *Gli incisori e il mercato delle stampe nel Viceregno di Napoli (1565-1734)* (Amsterdam UvA, 2023). Over de Italiaans-Nederlandse beeldhouwer Fred Carasso schreef Matisse Huiskens *Beyond Being an Italian Sculptor. The Exile of Fred Carasso in the Low Countries after the Rise of Fascism, 1928-1958* (Amsterdam UvA en Salerno, 2023). Geen van deze dissertaties verscheen vooralsnog in een handelseditie en het is daarom te hopen dat ze in een andere vorm zullen kunnen meedingen bij een volgende editie van de prijs.

Ook in deze verslagperiode verschenen in de publicatieseries van de Nederlandse instituten in Italië bronnenpublicaties, studies en bundels. Ottenheyms reeds genoemde bundel over architectuur vormt een deel van de *NIKI Studies in Netherlandish-Italian Art History* van het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut te Florence. En in de *Mededelingen van het Koninklijk Nederlands Instituut Rome* (Quasar) verschenen de nauwgezet gedocumenteerde studie van Nathalie de Haan en Kurt Wallat over de *Terme Centrali* in Pompeï (2023), een bundel getiteld *The Recruiting Power of Christianity* (Sible de Blaauw, Eric Moormann en Daniëlle Slootjes red., 2021) en de lijvige, door Asker Pelgrom uitstekend bezorgde editie van de Romeinse memoires van de negentiende-eeuwse Nederlandse schilder Johan Philip Koelman (2023).

Hoe verheugd het voorgaande ook stemt voor de belangstelling voor de archeologie en kunstgeschiedenis in Italië, toch leidt het ook tot de onvermijdelijke conclusie dat *single-handed* monografische studies op het vakgebied in de afgelopen jaren betrekkelijk weinig zijn verschenen. Opvallend in die categorie is de studie van Jan L. de Jong, *Tombs in Early Modern Rome (1400-1600). Monuments of Mourning, Memory and Meditation* (Brill, 2023), waarin hij aan de hand van grafmonumenten en epitafen in het Rome van de vijftiende en zestiende eeuw voor zowel hooggeplaatste geestelijken als bescheidener leken, tot conclusies komt over hun ideeën over leven en dood. Daarnaast verscheen de Engelstalige editie van het proefschrift (Amsterdam UvA, 2008) van Marieke van den Doel, *Ficino and Fantasy. Imagination in Renaissance Art and Theory from Botticelli to Michelangelo* (Brill, 2022). Zij behandelt en reviseert daarin de lange, en ook vaak bekritiseerde, kunsthistorische traditie van interpretatie

van vorm en iconografie van Italiaanse renaissance kunstwerken in het licht van neoplatoonse ideeën van met name Marsilio Ficino. Matthijs Jonker publiceerde zijn dissertatie (Amsterdam UvA, 2017) waarin hij een nieuwe, deels op sociologische modellen gebaseerde, visie geeft op de activiteiten van de vroegste teken- en kunstacademies in Florence en Rome (*The Academization of Art. A Practice Approach to the Early Histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*: Quasar, 2022).

Op het gebied van de Klassieke Archeologie verscheen in 2023 het boek van Leonard Rutgers, getiteld *Israël aan de Tiber. Joods leven in het oude Rome* (Balans). Archeoloog en godsdiensthistoricus Leonard Rutgers is hoogleraar Antieke cultuur aan de Universiteit Utrecht en heeft zich, naast zijn wetenschappelijk werk, ook onderscheiden als auteur van meer publieksgerichte publicaties. Zijn jongste boek over de Joodse presentie in het Rome van de Oudheid valt in die laatste categorie. Rutgers schrijft daarin op instructieve en prettig leesbare wijze over de Joodse catacomben in Rome, en de schilderingen, inscripties en artefacten die daar zijn aangetroffen, en aan de hand daarvan over het religieuze en dagelijks leven van de Joodse gemeenschap in de stad. Daarbij baseert hij zich op decennia aan eigen onderzoek, onder andere in de context van zijn projecten *The Villa Torlonia Jewish Catacombs Project* en *The Reconfiguring Diaspora Project*. Dit publieksboek brengt dus allerlei kennis en inzichten samen die Rutgers door de jaren heen in een solide wetenschappelijk oeuvre heeft vervat en gepubliceerd. De eigen ervaringen van de onderzoeker en diens collega's en studenten komen op veel plaatsen naar voren, waarbij er ook aandacht wordt besteed aan nieuwe archeologische technieken die Rutgers heeft geïntroduceerd in de studie van de Joodse catacomben.

Op basis van zowel dit boek als zijn bewonderenswaardige en omvangrijke wetenschappelijke fundament, heeft de jury besloten de WIS Onderzoeksprijs Kunstgeschiedenis en Archeologie 2021-2023, toe te kennen aan Leonard Rutgers.

- Werkgroep Italië Studies, Onderzoeksdag 10 oktober 2024, Istituto Italiano di Cultura

Namens de jury, **Maria Forcellino** (Universiteit Utrecht)**, Bram de Klerck** (Radboud Universiteit) en **Marleen Termeer** (Radboud Universiteit)

RIVISTA EUROPEA DI STUDI ITALIANI
Incontri
ISSN 0169-3379

Anno 39, 2024 / Fascicolo 2 / pp. 151-153 - www.rivista-incontri.nl - https://doi.org/10.18352/inc19388
© Philiep G. Bossier - Content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
- Publisher: Werkgroep Italië Studies, supported by Openjournals - P-ISSN: 0169-3379

Signalement

WIS Scriptieprijs 2024 – Juryrapport

Philiep G. Bossier
Werkgroep Italië Studies
philiepbossier@gmail.com

Voor de WIS scriptieprijs 2024 zijn niet minder dan negen scripties geselecteerd. Het gaat om afstudeerwerken uit Leiden, Utrecht, Groningen en UvA Amsterdam. Anders dan vroeger zijn er bij deze editie geen inzendingen uit Leuven, Gent, Antwerpen of Brussel. Zoals steeds komen zowel scripties in aanmerking voor master, researchmaster maar ook bachelor, zoals het reglement toelaat.

De Jury is samengesteld uit Maria Forcellino, Cristiano Amendola, Claudio Di Felice en Philiep Bossier (voorzitter). Bij de beoordeling hanteert de Jury de volgende vijf objectieve criteria: kwaliteit van het onderzoek, van de onderzoeksvraag, van de methode, originaliteit van het corpus en de eventuele relevantie voor de onderzoeksdiscipline waar de scriptie toe behoort.

De selectie omvat afstudeerwerken in de geschiedenis, kunstgeschiedenis, letterkunde en cultuurkunde. Er zijn twee bachelors, vijf masters en twee onderzoeksmasters.

De Jury is onder de indruk van de ingezonden scripties. De grote variëteit van onderwerpen en de grondigheid van het onderzoek zijn naast de kwaliteit van de academische taal voor ons een materieel bewijs van de rijkdom en vitaliteit van onze Italiëstudies. Opvallend bij deze editie is de aandacht van de student voor nieuwe methodologie, de combinatie van methodes, de nieuwe interpretatie van beeld of tekst uit de Italiaanse canon maar vooral het aanboren van niet eerder bestudeerd bronnenmateriaal, ook op Ba-niveau. Dat is eigenlijk vrij bijzonder.

Hierna volgen de geselecteerde kandidaten in alfabetische volgorde.

Valentijn As, met een studie over de rol van de katholieke lobby bij de Nederlandse collectievorming van Italiaanse primitieven in de periode 1834-1934 (UU, Bachelor Italiaanse taal en cultuur, 2023);

Violette Bandu, een narratologische analyse van het trauma-thema bij Deledda, Aleramo en Messina (UL, Master Letterkunde, 2023);

Puck de Boer, *Een corpusanalyse van militaire documenten inzake de rol van masculiniteit en competitie bij soldaat-vrijwilligers tijdens het Risorgimento* (RuG, ReMa History and International Relations, 2023);

Linde Sophie Brueren, *De relatie tussen kunstpatronage en de Medici-politiek in de Florentijnse republiek in de 15de eeuw* (UU, Bachelor Kunstgeschiedenis, 2023);

Colin Lammertink, *De betekenis van masculiniteit voor de Venetiaanse Accademia degli Incogniti* (UU, ReMa Classical, Medieval and Renaissance Studies, 2022);

Ilse Mulder, *Twee naakte, elkaar kussende kinderen. Over het ontstaan, de betekenis en de invloed van een iconografisch motief in Italië en de Nederlanden, ca 1490-1550* (UU, Ma Kunstgeschiedenis, 2023);

Chiara Luigina Dosithea Ravinetto, *Immigratie in beeld gebracht in twee recente films en een roman* (UL, Master Letterkunde, 2023);

Pax Veerbeek, *De stufetta van kardinaal Bibbiena en de aemulatio bij Raphaël* (UvA, Master Kunstgeschiedenis, 2022);

Jonatan Wirix-Speentjens, *Onderzoek naar de positie van Paolo Sorrentino als filmkunstenaar* (UL, Master Letteren, 2023).

Zoals blijkt uit dit verslag is het voor de Jury niet eenvoudig een keuze te maken uit zoveel kwaliteit. Ik kan gerust verklappen dat het uiteindelijk een nek-aan-nek race wordt tussen de hoogst gequoteerde kandidaten.

Op nummer vier noteren we Colin Lammertink (UU) met de gender- en queer-analyse van de zestiende-eeuwse Accademia degli Incogniti in Venetië.

Op nummer drie Valentijn As (UU). De jury geeft aan deze student een bijzonder vermelding. Zoals u wellicht nog weet, was Valentijn laureaat van de scriptieprijs editie 2022, toen ook met een Bachelorscriptie in Utrecht maar dan in de Sociale Geografie. Dat hij ook nu weer vanuit de bachelor de competitie aangaat met de dit jaar best gekwalificeerde masterscripties is wel uitzonderlijk. Bovengemiddeld voor een bachelorniveau is het zichtbaar maken in zijn studie van eigenlijk "vergeten" bronnenmateriaal uit de aankoopdossiers van Italiaanse primitieven in de Nederlandse collecties.

Op nummer twee bevindt zich Pax Veerbeek (UvA), met slechts één punt verschil tegenover de winnaar. De jury is onder de indruk van deze sterke en overtuigende bijdrage aan de reeds bestaande studies over de beroemde stufetta in het Vaticaan, met onder meer onderzoek naar de invloed van de Pompeiaanse fresco-kunst in Rome maar ook een herinterpretatie van de verrassende amore-cyclus in deze "badkamer" van kardinaal Bibbiena.

De WIS scriptieprijs 2024 gaat naar Puck de Boer met haar Researchmaster-scriptie uit 2023 bij Modern History and International Studies aan de Rijksuniversiteit Groningen: *Risorgimento on Trial. Competing Masculinities amongst Volunteers of the Third War of Italian Independence* (Supervisor: Dr. Rik G.P. Peters, Second assessor: Dr. Leonieke K. Vermeer). Deze cum-laude-scriptie excelleert op verschillende niveaus: (1) het vernieuwende en ambitieuze bronnenonderzoek in de Archivio Centrale di Stato, (2) de keuze voor de dossiers van soldaatvrijwilligers (en dus niet de meer voor de hand liggende "regulieren"), (3) de retorische analyse van de oraliteit in de militaire documenten, (4) de combinatie van gendertheorie en *speech act theory* in de close reading en (5) de dialoog met standaardwerken over dit onderwerp zoals bijvoorbeeld Alberto Mario Banti.

- Werkgroep Italië Studies, Onderzoeksdag 10 oktober 2024, Istituto Italiano di Cultura

Namens de jury, **Cristiano Amendola** (Università degli Studi di Napoli Federico II), **Philiep Bossier** (Werkgroep Italië Studies), **Maria Forcellino** (Universiteit Utrecht) en **Claudio Di Felice** (Universiteit Leiden)

Bijlage: Lijst van de kandidaten

- Valentijn As, *Dall'emancipazione cattolica al precursore dei pittori olandesi. Il ruolo delle ideologie cattoliche nel collezionismo dei primitivi italiani nei Paesi Bassi, 1834-1934*, Universiteit Utrecht, Ba Italiaanse Taal en Cultuur, Begeleider: Prof. Dr. Harald Hendrix, 2022-2023.

- Violette Bandu, *Trauma trasformato o trasmesso? Un'analisi narratologica, contestuale e comparata del tema della trasmissione del trauma in* Cenere *di Grazia Deledda (1904),* Una donna *di Sibilla Aleramo (1906) e* La casa nel vicolo *di Maria Messina (1921)*, Universiteit Leiden, Literary Studies, Track Italian, Begeleider: Dr. C. van den Bergh, 2022-2023.

- Puck de Boer, *Risorgimento on trial. Competing Masculinities amongst Volunteers of the Third War of Italian Independence*, Rijksuniversiteit Groningen, Research Master, Modern History and International Relations, Begeleider: Dr. Rik G.P. Peters, Tweede evaluator: Dr. Leonieke K. Vermeer, 2022-2023.

- Linde Sophie Brueren, *The Power of Art Patronage. The Relation between the Art Patronage and Political Power of the Medici in the Florentine Republic of the fifteenth century*, Universiteit Utrecht, Ba Kunstgeschiedenis, Begeleider: Dr. Irene Bavuso, 2020-2021.

- Colin Lammertink, *Incognito Men Unmasked. An Exploration of Masculinity in Seventeenth-Century Venetian Literature and Culture of the Accademia degli Incogniti*, Utrecht University, Research Master, Ancient, Medieval and Renaissance Studies, Begeleider: Prof. Dr. Harald Hendrix, Tweede evaluator: Dr. Katell Lavant, 2021-2022.

- Ilse Mulder, *Twee naakte, elkaar kussende kinderen. Over het ontstaan, de betekenis en de invloed van een ongewoon iconografisch motief in Italië en in de Lage Landen (ca. 1490-1550)*, Universiteit Utrecht, Ma Kunstgeschiedenis, Oude kunst, Begeleider: Prof. Dr. Michael W. Kwakkelstein, Tweede evaluator: Prof. Dr. Thijs Weststeijn, 2022-2023.

- Chiara Luigina Dosithea Ravinetto, *L'immaginario dell'immigrazione. Un'analisi di tre opere contemporanee attraverso la genre theory e l'imagology*, Universiteit Leiden, Master Literary Studies, Begeleiders: Dr. Carmen Van den Berg en A.E. Schulte Nordholt, 2022-2023.

- Pax Veerbeek, *Een duik in de aemulatio van Rafaël in de stufetta van kardinaal Bibbiena. Ondergedompeld in de klassieken*, Universiteit van Amsterdam, Ma Kunstgeschiedenis, Begeleider: Dr. M. Brüggen Israëls, Tweede evaluator: Prof. Dr. D. Rijder, 2021-2022.

- J.P.A. Wirix-Speetjens, *Paolo Sorrentino. Regista tra virtuoso showman e speleologo dell'interno*, Universiteit Leiden, Ma Literary Studies, Begeleiders: Dr. Carmen Van den Bergh en Dr. Nidesh Lawtoo, 2022-2023.